EX
LIBRIS
GEORG
DULBE

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

ILLUSTRIERTE MONATS-HEFTE
FÜR MODERNE MALEREI · PLASTIK
ARCHITEKTUR · WOHNUNGS-KUNST
U. KÜNSTLER. FRAUEN-ARBEITEN.

Jährlich 2 reichillustrierte Bände in Leinwanddecke zu je Mk. 14.—
oder einzeln in 12 Heften für Mk. 24.—. Oesterreich-Ungarn und Ausland: Mk. 26.—.

VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH IN DARMSTADT.

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

BAND XVIII

April—September 1906.

HERAUSGEGEBEN
UND REDIGIERT VON
HOFRAT ALEX. KOCH
DARMSTADT.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

Druck der J. C. Herbert'schen Hofbuchdruckerei, Darmstadt.

AUS DER MEUNIER-AUSSTELLUNG BEI KELLER & REINER—BERLIN.

CONSTANTIN MEUNIER †
»DENKMAL DER ARBEIT«.

CONSTANTIN MEUNIERS „DENKMAL DER ARBEIT“

AUSGESTELLT BEI KELLER & REINER—BERLIN.

Auf Stufen erhöht, wie der Altar im Kirchenchor, steht dieses Werk des Verstorbenen, das er selbst als höchste Zusammenfassung seiner Lebensarbeit dachte, am Abschluss des Saales. Freilich nicht in jenem Aufbau, den Meunier plante, für den vergeblich erwarteten Fall, dass es inmitten des Strassenbildes einer der belgischen Städte seinen Platz gefunden hätte. Dieser viermal geknickte Halbkreis, zu dem man sich des Innenraumes wegen entschliessen musste, ist mehr Aneinanderreihung als Aufbau; aber auch von der Lösung, bis zu der er selbst gelangt war — einem Würfel als Träger der Säemannsgestalt und die vier Seiten als Flächen der Reliefs — war Meunier keineswegs befriedigt. Die architektonische Gestaltung wollte ihm nicht gelingen.

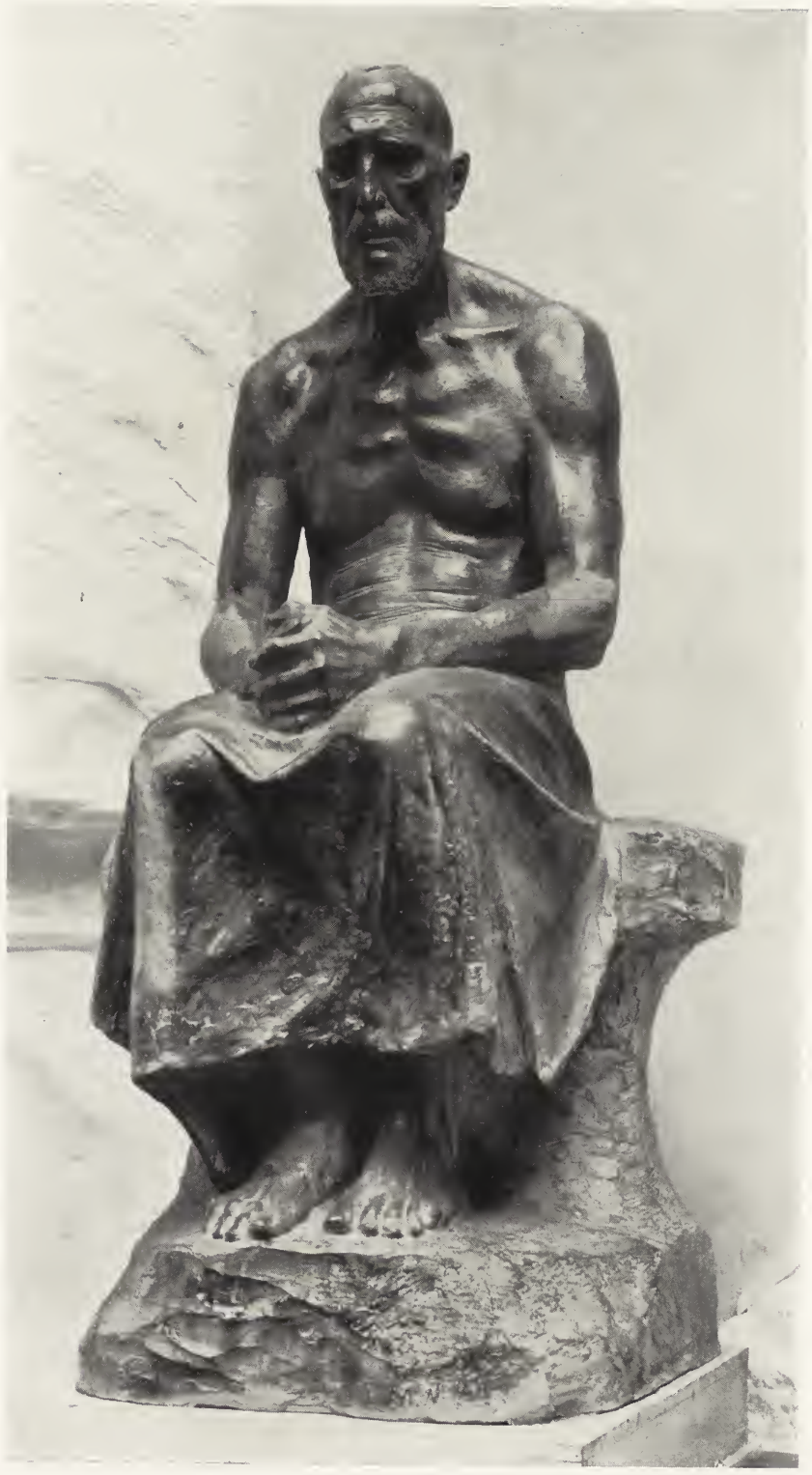
»Denkmal der Hände-Arbeit« sollte dieses Werk heissen, denn in konzentrierter Formung hat Meunier in den epischen Gliedern des Ganzen, den vier Reliefs, die Grösse *physischen* Menschenwerkes gefeiert; die harte Mühe, ja das körperliche Heldentum der Männer vom Acker, vom Hafen, derer aus der Kohlenmine und vom Hochofen. Zwischen den Reliefs und an den beiden Enden sind die monumentalen Freifiguren angeordnet: der Säemann, als Träger der Zukunft, der Ahne, der Bergmann, der Mann mit dem Hammer und die Fruchtbarkeit in der Gestalt der riesenhaften, stillenden Frau. Meunier war im Zweifel, ob er nicht an Stelle des Säemanns, also des symbolischen Hinweises auf die Zukunft, diese letztere Gestalt des mütterlichen Weibes und damit das Sinnbild des Uranfanges alles Menschlichen zum Mittelpunkt des Ganzen hätte machen sollen. Zwei sehr verschiedene Ideen also, doch beide gleich umfassend und überzeugend. Schliesslich ist der Künstler bei der ersten Fassung geblieben.

Weniger klar und zwingend ist die Wahl der anderen Figuren, in deren Reihe Symbole wie der Ahne und die Gestalten der Wirklichkeit, zwar gleich monumental, aber in ihrem Inhalt allzu verschieden, neben einander stehen. Und doch liegt in diesen Freifiguren allen der grösste Wert des Werkes überhaupt. Sie sind Repräsentanten von Meuniers bestem Können, das in diesen Formen gewaltig-ruhiger Einfachheit sich aussprach. Bewegungen zu geben, Illusionen von ihnen zu wecken, war bei weitem nicht in dem Maße seine Begabung, wie diese Riesenkörper voll Geschlossenheit und Monumentalität. Das zeigen vor allem die Reliefs des Denkmals, auf denen die Ackerknechte nach den Garben, die Fabrikarbeiter ins Rad greifen, und doch bleibt der Eindruck des Gestockten, die Empfindung, es nur mit der Haltung des Modells zu tun zu haben, ohne dass diese Bewegung weiter geht. Wer Menzels Eisenwalzwerk gesehen hat, wer gefühlt hat, wie die hell blitzende Zange in zuckender Hast zugreift, der muss auch empfinden, dass hier ein Abstand bleibt, den Meunier nicht zu bewältigen vermocht hat.

Ich weiss nicht, ob dem aufmerksamen Betrachter, angesichts der Gruppe der Fruchtbarkeit nicht der Gedanke kommen könnte, dass das Höchste, wozu der Künstler vorgedrungen ist, eben diese Darstellungen der Mutter sind. Die Zahl der Fassungen dieses Motivs, die auf der Ausstellung beisammen sind, zeigt, wie es ihn unaufhörlich beschäftigt hat. In ihnen und dem verlorenen Sohn ist er zu einer Tiefe der Beseelung gelangt, die in seinem übrigen Werk nur zu oft über das Primäre, die Natur-Erscheinung und über die Tendenz hinweg nicht erreicht worden ist. Ein Werk wie die Melancholie verstärkt diesen Eindruck noch beträchtlich. Vielleicht hat Meunier nie selbstvergessener, ungewollter geschaffen, als da diese seltsame, stille Frau entstand. Und vielleicht sollte man doch auf die Höhe des Denkmals der Arbeit die Gestalt der Urmutter setzen.

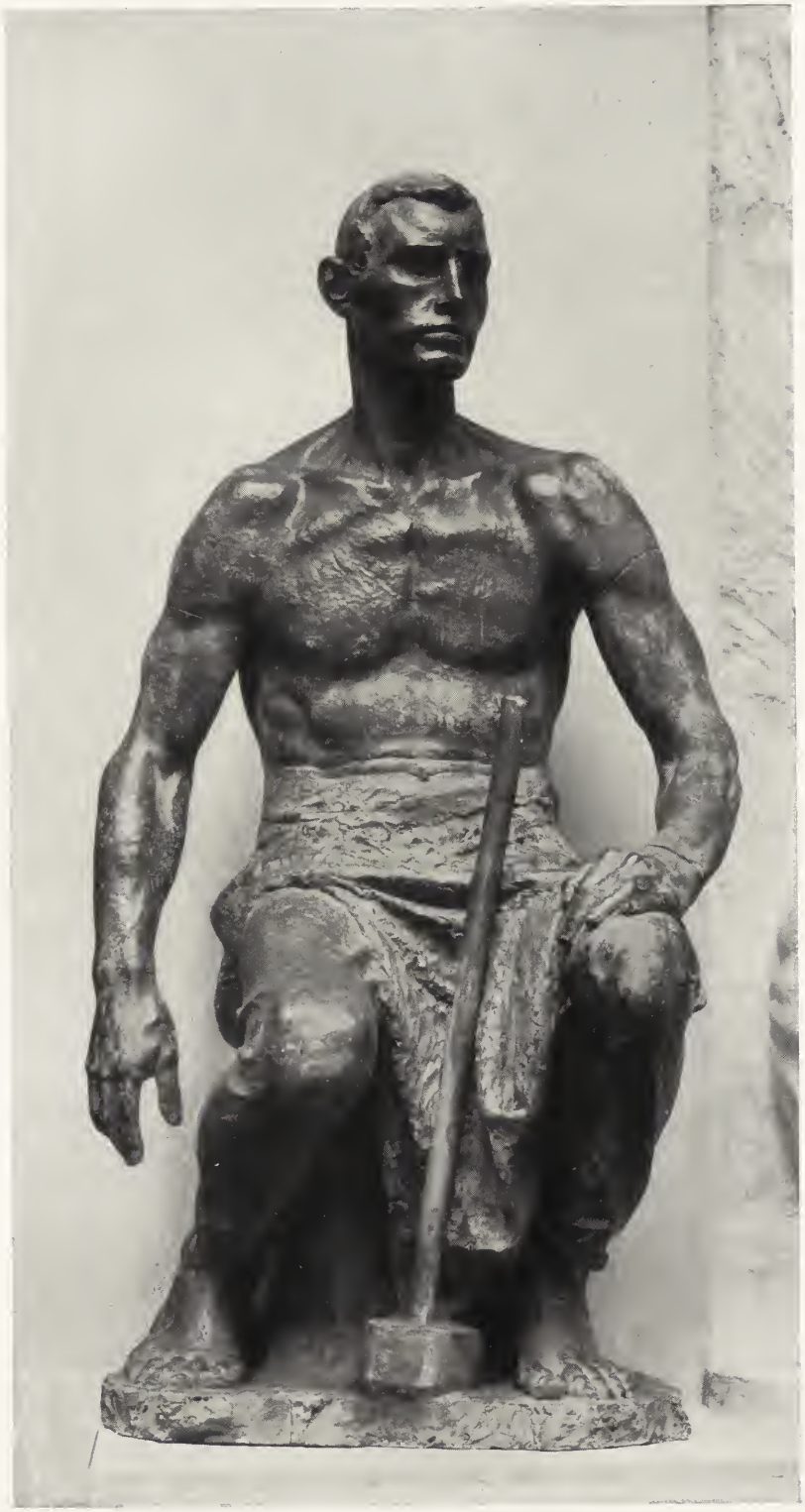
FRITZ WOLFF—BERLIN.

C. MEUNIER. »DER SÄEMANN«.



MEUNIER-AUSSTELLUNG BEI KELLER & REINER — BERLIN.

C. MEUNIEUR. »DER AHNE«.



C. MEUNIER. »ARBEITER MIT HAMMER«.

MEUNIER-AUSSTELLUNG BEI KELLER & REINER — BERLIN.

C. MEUNIER. »DER BERGMANN«.

C. MEUNIER. »HÜTTEN-ARBEITER«.
RELIEF VOM »DENKMAL DER ARBEIT«.

CONSTANTIN MEUNIER. »BERGLEUTE.«
RELIEF VOM »DENKMAL DER ARBEIT«.

CONSTANTIN MEUNIER. »HAFENARBEITER«.
RELIEF VOM »DENKMAL DER ARBEIT«.

CONSTANTIN MEUNIER. »SCHNITTER«.
»RELIEF VOM DENKMAL DER ARBEIT«.

CONSTANTIN MEUNIER. »DIE FRUCHTBARKEIT«.
STATUE VOM DENKMAL DER ARBEIT BEI KELLER & REINER—BERLIN.

MITTELFELD DER KAISER-KASSETTE.
SILBERVERGOLDETE TREIB-ARBEIT.
PROFESSOR C. O. CZESCHKA—WIEN.

KASSETTE FÜR DEN KAISER VON OESTERREICH.

Eine kunstgewerbliche Arbeit, die dem entwerfenden Künstler, Professor Czeschka, sowie den wohlgeschulten Kunsthandwerkern der Wiener Werkstätte zur höchsten Ehre gereicht, wurde Ende Januar von S. M. dem Kaiser von Oesterreich huldvoll entgegengenommen. Es ist eine Edelmetall-Kassette, enthaltend photographische Ansichten von Pilsen und den dortigen Gußstahlwerken »Skodawerken«, die der Kaiser im vorigen Jahre besuchte. Eine kurze Beschreibung der Einzelheiten

Kassette.
Treibarbeit. Silber mit Vergoldung u. Elfenbein.

Kassette. Überreicht S. M. dem Kaiser von Oesterreich von den Skodawerken.

Kassette.
Überreicht
S. M. dem
Kaiser von
Oesterreich
von den
Skodawerken.

Treibarbeit.
Silber mit
Vergoldung
u. Elfenbein.

möge zum Verständnis der Abbildungen beitragen. Mit strengen Motiven dekorierte silberne Säulen auf Elfenbein-Füssen bilden das Gerippe des Aufbaues. Zehn quadratische Platten in Treibarbeit füllen die Zwischenräume. Die mittlere derselben auf der Vorderseite zeigt das kaiserliche Wappen von zwei Greifen gehalten; die beiderseits daneben liegenden zeigen zwei von den Skodawerken ausgestattete Panzerschiffe »Zenta« und »Babenberg« von je drei mächtigen Tritonen auf den Schultern durch die Wellen getragen. Die übrigen Platten sind mit einfachen ornamentalen Bildungen geschmückt. Sämtliche Dekorationen dieser Platten sowie auch diejenigen der Säulen sind, wenn auch annähernd gleich in der Komposition, doch in den Einzelheiten verschieden.

Am Rahmen des Deckels ist die Widmung angebracht; sie lautet: Seiner k. u. k. apostolischen Majestät in dankbarer Erinnerung an den allerhöchsten Besuch in Pilsen in tiefster Ehrfurcht gewidmet von den Skodawerken in Pilsen 9. September 1905.

Die Fläche des Deckels sowie die zehn rechteckigen Platten am unteren Rande der Kassette sind gehämmertes Silber im vollen Glanze der Politur. Die Hammerschläge, die durch die Politur nicht ganz verschwunden sind, bilden eine äusserst wirkungsvolle Dekoration, denn sie sind die Ursache der pikanten, eigenartigen Spiegelungen, die die Flächen beleben. In schönster Weise verbinden sich diese stark spiegelnden und doch so lebensvollen Silberflächen mit den übrigen Teilen der Kassette, die alle ornamentiert und matt vergoldet sind. Sie bilden auch die Vermittelung zwischen den vergoldeten Säulen u. den weissen Elfenbein-Füsschen, auf denen die Kassette steht. Um das Aufheben des Deckels zu erleichtern, sind am Rande desselben als Stützpunkt für die Finger drei Türkise angebracht.

Das Innere der Kassette ist mit einem eigenartigen Stoff gefüttert. Es sind aneinandergenähte handgewebte farbige Borten. Aus den gleichen Borten ist auch die Umhüllung der Photographien hergestellt. Sie bildet ein festes Paket, das durch zwei breite Gurte mit Silberschnallen, die gleichzeitig als Handhaben zum Herausnehmen des Pakets aus der Kassette dienen, zusammengehalten wird.

Umhüllung der in der Kaiser-Kassette befindlichen Photographien.

Handgewebte Seidenborten. Schnallen in Silber.

Architekt Professor Josef Hoffmann.

Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte.

KLAGEN DER KÜNSTLER.

I. AUSSTELLUNGEN. – GALERIE-ANKÄUFE U. A.

Die häufigsten Klagen unserer jüngeren Maler und Bildhauer gelten noch immer den kostspieligen Kunst-Ausstellungen, der Kritik und den Museen (Galerien, Kunstgewerbemuseen, Kupferstichkabinetten).

Es ist bekannt genug, was über das Unverhältnis der Kosten grosser *Internationaler* und deren künstlerisches Erträgnis gesagt und was auch an kleineren Ausstellungen ausgesetzt wird, bedarf in den meisten Fällen nicht erst der Widerlegung. Die Mißstände sind anerkannt und die Mittel dagegen haben sich meist wenig erfolgreich erwiesen. Auch bei den bekanntgewordenen *Ankäufen* unserer Staats- oder Stadt-Museen wurde auf grosse Unverhältnismäßigkeiten aufmerksam gemacht: Die riesigen Summen für Werke toter, die kleinen Preise für Werke lebender Meister. — Auch die Tageskritik verdient nicht Beifall, wenn sie nach dem Tode irgend eines Künstlers rasch dabei ist, dem »zu früh« Gestorbenen grosse Eigenart nachzusagen, die sie bei Lebzeiten des Künstlers zu erkennen meist keine Zeit fand.

Sicher, der Klagen gibt es genug. Sie können nicht alle aufgezählt werden und nur an einige der dringendsten mag hier erinnert werden. Der Zweck dieser Zeilen ist aber nicht etwa alle möglichen Vorwürfe, die man bestimmten, immer wieder hervortretenden, Schäden unseres

Richard
Luksch.

**Bauplastiken
Steinzeug.
H. 2 Meter.
Weiss-blau
glasiert.**

**Für das
Sanatorium
Purkersdorf
bei Wien.**

Richard Luksch.

Bauplastiken Steinzeug. H. 2 Meter. Weiss-blau glasiert.

Für das Sanatorium Purkersdorf bei Wien.

Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte.

Vorderseite.

Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte.

Wandel-Bahn.

Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte.

Terrasse vor dem Lesezimmer. Erster Stock.

Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte.

Halle. Aussicht gegen den Haupt-Eingang. Parterre.

Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte.

Halle mit Stiege. Parterre.

Kunstlebens macht, zu wiederholen, um so vor ihrer Gefahr zu warnen — *die nachfolgenden Zeilen möchten jüngeren Künstlern einen Weg weisen, auf dem sie mit jenen bösen Kunstzuständen tatsächlich fast gar nicht in Berührung kommen und ein glücklicheres Kunstleben erwarten dürfen.* — Denn wenn Einem das Klima einer Zone nicht zusagt, so wird er vergeblich mit kleinen Mitteln das Klima zu verändern versuchen, er wandert, wenn er vernünftig, ohne Zeitverlust in eine ihm nicht gesundheitsschädliche Landschaft.

Der Vergleich ist aber nicht zu ernst zu nehmen, denn eine Lehre zum Verzichten gibt das Folgende nicht; ganz im Gegenteil zum Wirken, dass es besser werde.

II. DER KÜNSTLER UND DIE AUSSTELLUNGEN.

Was hilfts viel, gegen die ganz natürlichen Schäden von Ausstellungen Front zu machen. Welche Künste des Auffallens sind nicht gezeitigt worden. Die Entrüstung darüber, dass solche Künste viel mit den sehr probaten Auffall-Mittelchen von Strassen-Läuferinnen gemein haben, ändert nicht das geringste am Misserfolg der Stolzen, am Erfolg derer, die aus den Festen Geld zu machen wissen. Da die Erfolge aber nachgerade sich als sehr kurze erwiesen haben, *so ist's doch wohl klüger für den jüngeren Künstler, wenn er sich hütet, mit mutmaßlichen Ausstellungs-Erfolgen zu spekulieren. Er tue es keinesfalls mit seinem ganzen künstlerischen Vermögen,* häufe sich erst auf sichererem Wege ein solches an.

Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte.

Inneres der Wandel-Bahn.

III. DER KÜNSTLER UND DIE GALERIEN.

Was hilfts, über die unerhörten Summen zu jammern, die jetzt für Kunstwerke toter Meister bezahlt werden? — Um solche Klage aus der Welt zu schaffen, gäb's eigentlich nur ein — utopisches — Mittel: Amerika vom Kunstgenuss und Kunsthandel auszuschliessen. Bedarf also eine europäische Kunstsammlung zur Erhaltung ihres Ruhmes unbedingt ein Werk des und des alten Meisters, so muss sie eben mit Amerikas Milliardären konkurrieren. — Anders gehts nicht. Dass solche Preise mit Kunstfreudigkeit nichts mehr zu tun haben, unterliegt allerdings auch keinem Zweifel.

Bedauerlich ist's, dass solch enorme Summen den lebenden Künstlern entzogen werden — dass sie überhaupt dem *Leben* nicht gelten. — Damit wird schon der nächstliegende Vorwurf, der unseren Museen oft genug gemacht wird, berührt und — entkräftet: der Vorwurf, dass im ganzen recht wenig von den Museen unseren lebenden Künstlern abgekauft werde.

Wenn's doch nur eine Binsenwahrheit wäre: »Die Kunst der Lebenden gehört nicht in die Museen«. —

Künstlerisch fruchtbarere und glücklichere Jahrhunderte dachten so. Deren Künstler wären unglücklich gewesen, wenn sie fast nur, wenn sie überhaupt Werke hätte schaffen sollen, damit mit ihnen speicherartige Hallen gefüllt würden. Auch der Künstler der Gegenwart sollte sich über den geringsten Auftrag, ein Wohnhaus zu schmücken, ein Werk, das Einem oder Allen *jederzeit* Genuss in Alltag und Festtag gewähren soll, mehr

Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte.

Ordinations-Zimmer, Parterre.

freuen, als wenn sein Werk in ein Museum kommt, wo es von allem Leben allzufrüh abgeschieden ist.

Die Museen aber, die diese gesunde Anschauung nach Möglichkeit der Zeitumstände vertreten, sind nicht anzuklagen. Freilich, vorläufig lässt sich nicht so rasch ein voller Wandel schaffen, da müsste der Staat erst die Summen, die er für Galerie-Ankäufe aussetzt, für die Anwendung der Malerei und Bildhauerei in unseren öffentlichen Bauten auswerfen, was kaum ohne bedeutende Änderungen in den Wirkungsbezirken der einzelnen Ministerien und hohen Verwaltungsstellen möglich sein wird. Doch dieser schönere, für die Künstler vorteilhaftere, für die Kultur lobenswerte Zustand wird eintreten, je eher die Künstler aufhören mit ihrer Sehnsucht nach Galerie-Ödigkeit; je eher die Vorstände der Sammlungen von höchster Stelle, wie von den Künstlern unterstützt werden, jener Ansicht Geltung zu verschaffen. *Der Kunst der Lebenden sind die Räume des Lebens weit mehr zu öffnen als bisher — die Kammern toter Kunst sind für die Werke toter Künstler. Beides von Staatswegen.*

Übrigens spricht auch ein anderer Grund, eine Erfahrung aus der Geschichte unserer Museen, für einen möglichst geringen Ankauf von Werken lebender Künstler. Wer die ausgestellten und in den Speichern und Kellern und Filialen

Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte.

Warteraum. Parterre.

unserer grossen Kunstsammlungen verwahrten Werke der Bildhauer und Maler einmal gesondert hat in solche, die zu Lebzeiten der Künstler und solche, die erst später angekauft wurden, findet eine sonderbare Tatsache. Die weitaus grösste Zahl der von den lebenden Künstlern erworbenen Werke stellt nicht die glücklichsten Ankäufe dar. Die Summen, die dafür verwendet, wurden häufig schon einige Jahrzehnte später als viel zu grosse im Verhältnisse zum dauernden künstlerischen Werte erkannt und beklagt. — Mögen die Museumsvorstände Kunsthistoriker oder — wie das früher der Fall — Künstler sein, die Erfahrung, die die reichlich hundertjährige Geschichte »moderner« Bilderankäufe zeigt, ist keine erfreuliche, aber eine ernstlich berücksichtigenswerte. Schon kleinere Privatgalerien, etwa die des Grafen Schak, beweisen uns eine sehr begreifliche Schwäche auch berufener Kunstfreunde und Kunstsammler: ihre Liebe und Wertschätzung gegenüber Werken lebender Künstler ist teils glücklich, teils ungerechtfertigt. — Die Zeit heilt zwar auch hier Schäden, aber sie schlägt auch oft genug wachsende Wunden. — Jedoch dem Privatmann hat niemand Vorschriften zu machen — die vom Staate beauftragten Sammler dagegen müssen aus jener Erfahrung Nutzen ziehen, das verlangt die Nation, das fordert die Gemeinde.

Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte.

Speisesaal. Erster Stock.

Bei vielen Künstlern wird allerdings solche Antwort auf die Klagen über unsere Galerien kaum Zustimmung finden. Mit Recht würde wenigstens der ganz ausschliessliche Ankauf von Werken hochbetagter oder toter Künstler als Mißstand empfunden werden dürfen, so lange der Staat als Förderer von Malerei und Plastik *nur* Galerien zu kennen scheint und alle Kunstankäufe nur Sache eines einzigen Ministeriums, dem des Kultus, bleiben sollte, was künftig unhaltbar sein dürfte.

Und doch möchte das Publikum auch jetzt und künftig gerade so für Bilder Zentralstellen der Information besitzen wie es solche in den grossen Bibliotheken für alte und neue Literatur besitzt. —

Wo ist da ein Ausweg?

Die graphische Abteilung des Britischen Museums kauft bekanntlich keine Werke der lebenden Künstler an — sie besitzt aber dennoch eine ganz vorzügliche Sammlung moderner graphischer Kunst, in der die besten Namen fast vollständig vertreten sind. — Woher? Weil die Künstler der Sammlung je ein Exemplar ihrer Werke schenken. Das ist sehr nachahmenswert und gereicht den Künstlern selbst gewiss nicht zum Nachteil. Die Annahme seitens des Sammlungs-Vorstandes ehrt sehr den Künstler und für ihn ist der Gedanke immerhin beruhigend, dass die Nachwelt jedenfalls an einer Stelle sein *ganzes* Werk besitzt und ein klarer Einblick für alle Zeiten menschlicher Berechnung gewährleistet ist. Das macht am sichersten die Galerien für alle Zeiten wertvoll, so nur ist einmal eine vollkommene Sichtung der Werte und Unwerte möglich, während das Budget wohl keiner Kupferstichsammlung ausreichen dürfte, um alle Werke aller leben-

Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte.

Speisesaal. Erster Stock.

den Künstler nur des engeren Vaterlandes bezw. Einzelstaates zu erwerben.

Diese Weise der Sammlung ist natürlich nur für Werke der vervielfältigenden Künste anwendbar. Hier wäre sie aber auch dringend zu unterstützen und zu diesen Künsten zählt nicht die graphische Kunst allein, auch die Medaille, manche Gebiete der Handwerkskunst sind hierzu zu rechnen. Es frägt sich, ob für die Werke der graphischen Kunst und der Medaille nicht sogar von den Verwaltungsbehörden die Abgabe wenigstens *eines* Pflichtexemplares von jedem *im Handel* erschienenen Werke zu fordern wäre, wie dies bezüglich der neu erscheinenden Buchwerke im Interesse der Bibliotheken bereits von Amts wegen geschieht.

IV. KÜNSTLER UND KUNSTZEITSCHRIFT.

Obwohl sich die allgemeine Erkenntnis in weiten Kreisen gefestigt hat, dass eine möglichst gut illustrierte und vornehm redigierte Kunstzeitschrift das künstlerische Urteil und Orientierungsbedürfnis des Publikums, in früher nicht geahnter Weise, fördert und klärt, gibt es doch auch für diese vortrefflichen Vermittler zwischen Kunst und Leben einige gelegentliche Nörgler. Es gibt Künstler, die sehr unglücklich sind, wenn die Kunstzeitschrift die auch sie, ihrer weiten Verbreitung, ihres grossen Ansehens wegen sonst hochachten, kein Werk von ihnen in einem langen Jahre abgebildet. — Aber solchen Künstlern ist zu sagen: In der Auswahl der Abbildungen seitens der Redaktionen der Kunstzeitschriften liegt schon eine Art Kritik, die den mehr oder weniger wählerischen Standpunkt einer Zeitschrift

Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte.

Speisesaal. Erster Stock.

kennzeichnet. Schon deshalb wird eine vornehme Kunstzeitschrift sich hüten, jedes Werk eines Ausstellungsjahres abzubilden. Nur soll der Künstler nicht vergessen, dass die Kunstzeitschriften keine Bilderkataloge sind, wie sie Firmen veröffentlichen müssen, um zu zeigen, dass sie für jeden Geschmack und Ungeschmack etwas fabriziert, und vorrätig haben. Das ist's ja was die Kunstzeitschrift auszeichnet — die Auswahl!

Übrigens wird recht häufig von jüngeren bildenden Künstlern ein Fehler begangen, der jungen Literaten, Komponisten im allgemeinen oft eigen ist. Sie erwarten dort Anerkennung und Aufnahme wo gerade die ihrer Anschauung entgegengesetzte künstlerische Richtung verfochten wird. Wer historisch schafft, muss sich an die Organe historischer Art wenden, nicht aber an solche die einer neuen Zeit eine neue künstlerische Form zu geben trachten. — —

Aber wenn nun auch diejenige Kunstzeitschrift für neue Kunst die beste genannt werden darf, die, den verschiedensten Lebensberufen, Handels- und Industriekreisen, den Gestaltenden, den Bewahrenden und den Geniessenden — am nächsten steht, so ist doch auch die beste Zeitschrift nur ein *Vermittler* zwischen Leben und Kunst.

Der Künstler aber schaffe immer mehr fürs Leben, aus den Aufgaben unserer Zeit heraus, er diene ihnen mehr!

Die Möglichkeiten hierzu sind reichlich genug vorhanden. Je mehr diesen gefolgt wird, umso eher werden die grossen Übelstände unseres Kunstlebens verschwinden. Statt nur für die Ausstellungen mit ihren bedenklichen, dem Leben oft genug widersprechenden Anforde-

Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte.

Billard-Zimmer. Erster Stock.

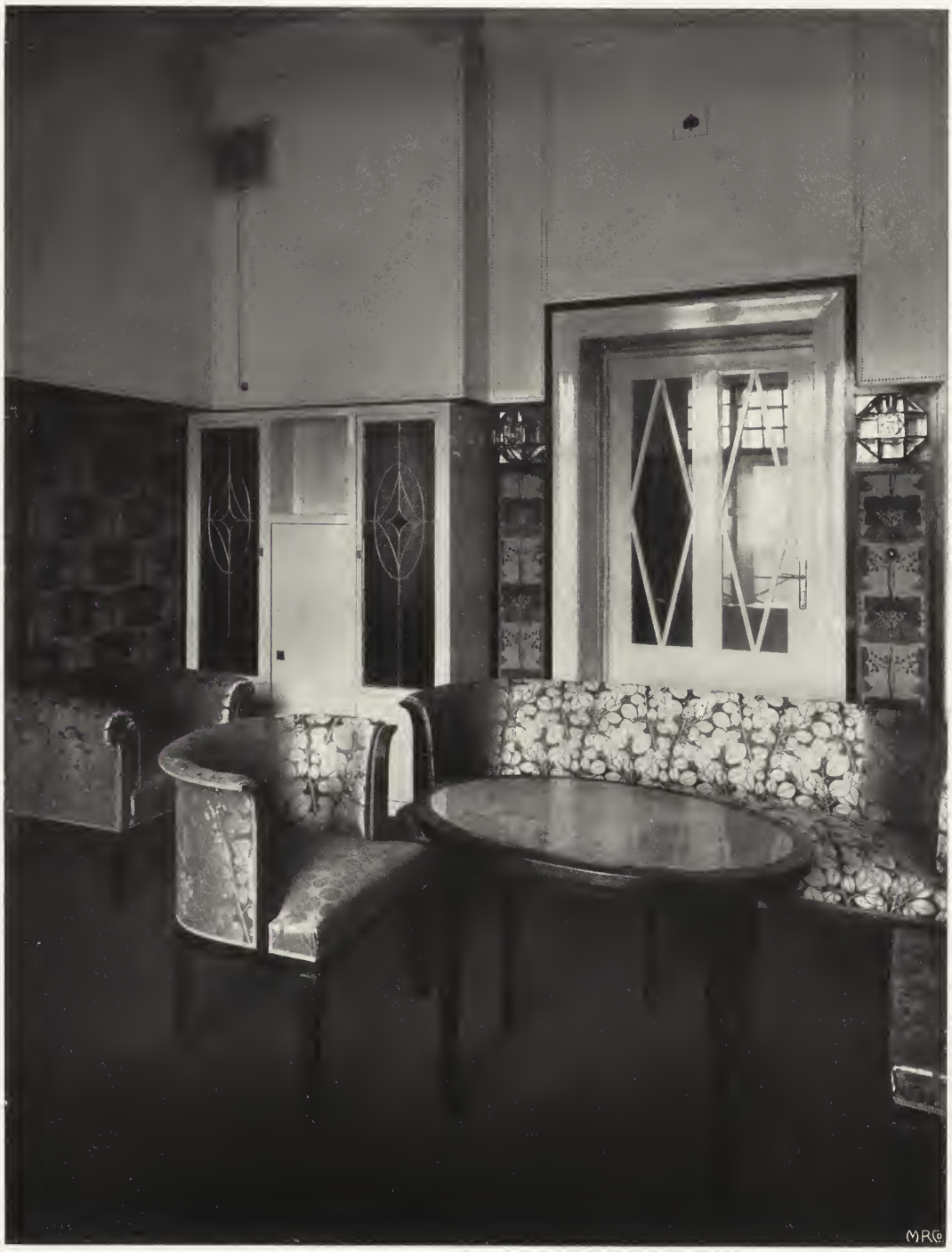
rungen zu schaffen, denke der Künstler wieder mehr an alle die Unternehmungen menschlicher Tatkraft, an denen unsere Zeit noch reicher als irgend eine frühere. — Der Maler und Zeichner scheue sich nicht, frühzeitig den Druckern und Verlegern illustrierter Zeitschriften und Werke sein *Können* anzubieten. Nicht als Grand-Seigneur, sondern als einer, der seine Kunst *angewendet* wissen möchte. Er soll nicht Fertiges anbieten, dies nur als Probe vorlegen, aber fragen nach den Bedürfnissen, nach dem was etwa gebraucht wird. Und was könnten nicht alles unsere Druck- und Vervielfältigungs-Anstalten, die ja für alle Handels- und Fabrikations-Zweige Muster, Vorlagen, Bilder und Verzierungen herstellen müssen, brauchen. Wer solches Ansinnen mit dem »Stolz eines Künstlers« von sich weist, wird allerdings besser seine besten Schaffensjahre im »Café Grössenwahn« verbringen.

Ganze Männer, grosse Meister, sogar des letzten Jahrhunderts, dessen Kunst und Künstler sich ja so oft vom Leben abgewandt, haben so angefangen und höchst erfreulicher Weise ist sogar unter den jetzt etwa 30jährigen Künstlern gerade mancher von den *erfolgreichsten,* im materiellen und rein künstlerischen Sinne, zu nennen, der durch solches Anpassen an die künstlerischen Handels- und Fabrikations-Bedürfnisse unserer Zeit sein Glück sich geschmiedet.

Denn das ist durchaus verkehrt, dass sich der Künstler etwas vergebe, sobald er je etwas anderes schaffe, als was er sich in einer Musestunde ausgedacht. Mit nur ganz geringer Übertreibung lässt sich sagen: Alle Kunstwerke der Renaissance sind als Auftragswerke entstanden.

Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte.

Ping-Pong-Zimmer. Erster Stock.



Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte.

Damen-Zimmer. Erster Stock.

Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte.

Schreib-Zimmer. Erster Stock.

Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte.

Schreib-Zimmer. Erster Stock.

Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstatte.

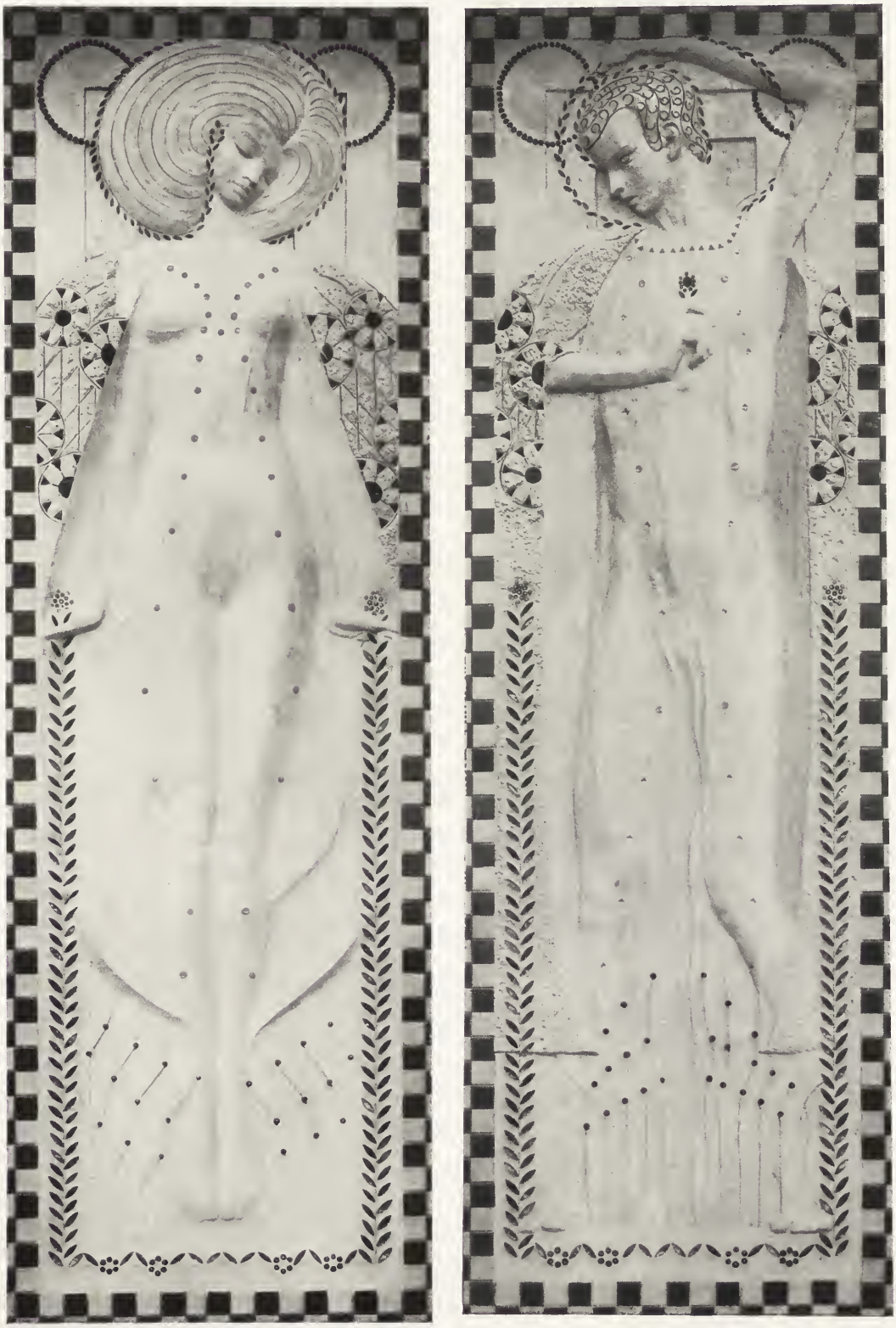
Lesezimmer. Erster Stock.

Menzels erstes Werk war die Umarbeitung lithographischer Bilder nach den Wünschen eines Verlegers. Seine Weinkarten und Adressen aber ehren ihn heute noch. Und mit Menzel waren es Schwind, Winterhalter, Millet, Lenbach und Neureuther und viele andere, die durch das Erfüllen von oft gewiss nicht künstlerisch reizenden Aufträgen sich das frühzeitiger als andere erwarben, was sie zu Grossem fähig machte.

Durch das Aufgabenerfüllen erwarben sie etwas, was die Voraussetzung, nicht wie Ausstellungs-Helden heute meinen, das Letzte aller Kunst ist, die Technik des Stiftes, des Pinsels, der Radiernadel. Dadurch wurden sie bald Herr — und ganz gewiss empfingen sie auch durch solches Erfüllen von fremden Aufgaben — Anregungen des Geistes, die andere armselig an Erfindung bleiben liess.

Weshalb sollte übrigens nur gerade der Maler und Bildhauer nicht seine Werke anbieten dürfen, was doch der Architekt fortwährend mit Lust tut, was der Sänger und der Dichter, der Schriftsteller und der Komponist tun muss und tut, wenn er Erfolg erwarten will?

Für den Bildhauer eröffnet sich auch sofort ein weiteres Feld der Tätigkeit und der Möglichkeit des Erfolges sobald er nicht ausschliesslich daran denkt, wieder eine Statue für die Kunst-Ausstellung zu schaffen. — Wie der Maler unendlich gewinnen würde, wenn er sich nicht vor kleinen und grossen Dekorationsaufgaben scheuen würde, so erweitert stets der Bildhauer sein künstlerisches Vermögen,



Richard Luksch.

Sanatorium Purkersdorf bei Wien.

Figuraler Schmuck beim Eingang in frei aufgetragenem Mörtel mit Verwendung von Steinen.

Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte.

Rückseite.

wenn er seine Kunst als angewandtes Glied einer architektonischen Aufgabe betrachtet, solche Aufgaben willig übernimmt, wenn auch zunächst seine persönlichen Wünche und Pläne dabei zu kurz kommen sollten. — Aber auch von dem Bildhauer sind noch viele Aufgaben zu erfüllen die direkt manche Fabrikationszweige bisher von kunstlosen Nachtretern, so gut es eben ging, ausfüllen lassen mussten. —

Für jedes Werk, das der Bildhauer und Maler, gleich an die Stätten des Lebens stellen, das er im Dienste des gegenwärtigen Lebens wirken lassen kann, spart er Ausstellungs-Kosten, der Gefahr der Ausstellungen entgeht er auch, und gegen eine abfällige Kritik hat er immer noch die eine Entgegnung und königliche Rechtfertigung: »Ich diene«.

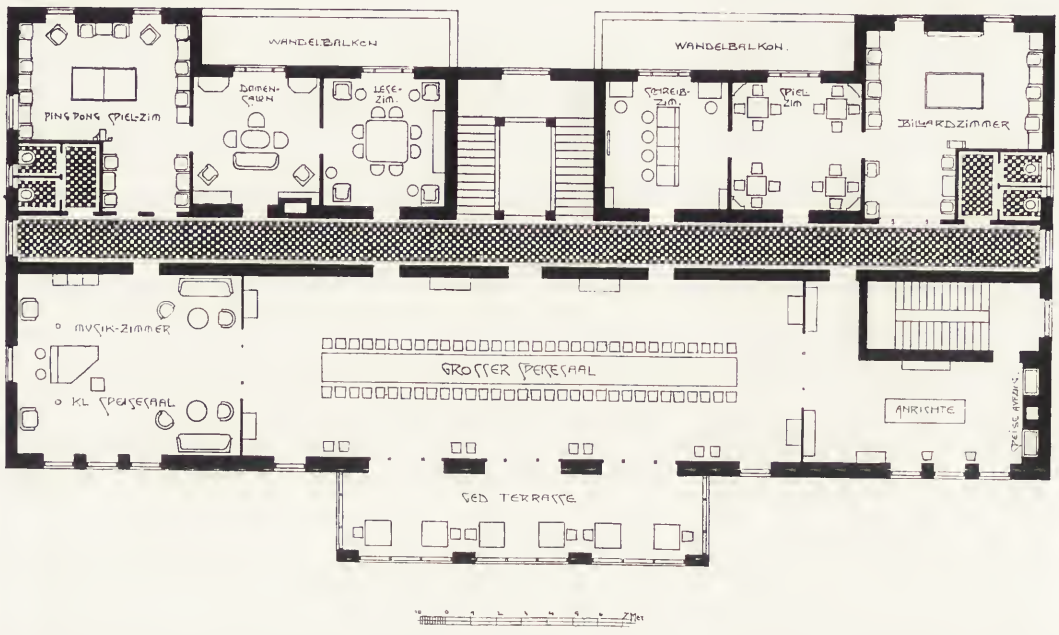
Doch was sollen solche Vorschläge auf der Künstler Klagen?

Sie wären zweifellos völlig wertlos und überflüssig, wenn die Richtung unserer jugendlichen Kunst eine den Lebens-Aufgaben unserer Zeit entgegengesetzte wäre.

Was Goethe z. B. für seinen Aufsatz »Vorschläge, den Künstlern Arbeit zu verschaffen« sich aufgeschrieben, ist für unsere Zeit ziemlich anregungslos. Jene Zeit wendete sich von einem grossen gemeinschaftlichen Zusammenwirken aller bildenden Künste ab. Unsere Zeit wendet sich glücklicher Weise der angewandten Kunst, der Anwendung aller bildenden Künste in einem grosskünstlerischen Sinne unverkennbar zu! — Die fruchtbare Wirksamkeit unserer Künstler für Handwerk und Heim ist durchaus nicht das einzige Zeichen solcher Gesundung einer ganzen Kultur.

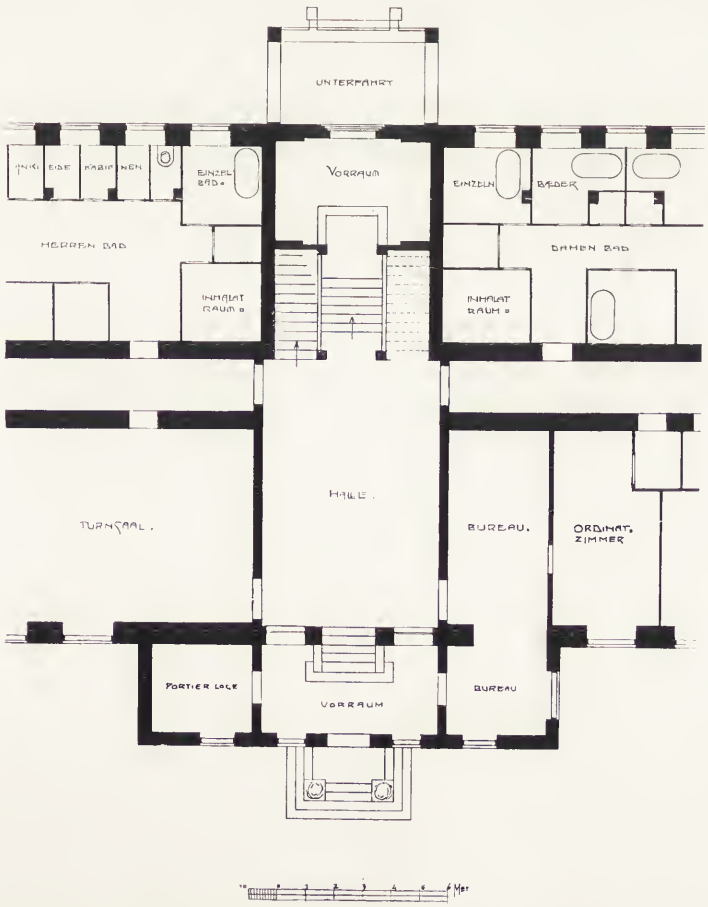
Der grosse Zug in der Malerei unserer »Jugend« scheint mir nach grossen dekorativen Aufgaben der Malerei zu schreien. Und vielleicht die besten Lehrer des Kunstgewerbes unserer Zeit, finden durch den engsten Anschluss an Industrie und Handel Aufgaben für sich und ihre Schüler, deren Lösungen die grosse glückliche Tendenz unserer ganzen Kunst zum Leben hin in unberechenbarer Weise fördern wird. Fast an alle Künstler der »Jugend« und der »Scholle« ist hier zu erinnern.

So wird Strasse und Palast und Heim Ausstellung und Museum sein und das



Sanatorium Purkersdorf bei Wien. Erbaut von der Wiener Werkstätte.

Grundriss vom I. Stock.



Grundriss vom Parterre. Mittel-Partie

Ausstellung der Wiener Werkstätte bei H. O. Miethke in Wien.

Publikum sieht in den Künstlern Schaffende, ohne die es nicht leben möchte.

Aber wenn auch nicht jeder Künstler grosse Hoffnungen auf seine und seiner Kollegen Mitwirkung in den gedachten Gebieten setzen mag, wenn er nicht eine Gesundung unseres Ausstellungs- und Galleriewesens und der Kritik erwarten zu dürfen glaubt — zwei Erfolge ideeller Art sind *dem* sicher, der in seinen künstlerischen Entwicklungsjahren schon sich an Aufgaben praktischer Herkunft beteiligt: er gewinnt an Technik und dadurch wird ihm die Wahl seines eigentlichen Gebietes, die wirkliche Entdeckung seiner hauptsächlichen Begabung erleichtert — und sicher trägt er von solchem Schaffen eine Befriedigung und Genugtuung in sein weiteres Leben, die ihn auch bei nicht erfolgreichen Arbeiten stärken wird. — Was soll das Sinnen dann auf Effekt-Hascherei, das Befriedigtsein im Bloss-Technischen — das Sichabquälen mit der geringwertigsten aller künstlerischen Sorgen, der der Ausstellungs-Wirkung? Würde nicht das Können und die Kunst des Einzelnen und aller der ganzen Kunst zu einer ethischen Macht verhelfen, deren das Künstlertum lange genug entbehrt hat?

Erst wenn die Kunst wieder dienen gelernt hat, wird sie sich auch wieder freier entfalten. DR. E. W. BREDT—MÜNCHEN.

Obschon vorstehende Ausführungen die aufgeworfenen Fragen nicht zu lösen vermögen, glauben wir doch, dass sie manchem jungen Künstler Anregung bieten. Vieles ist in den letzten Jahren ja schon in der angedeuteten Richtung hin geschehen; mancher talentvolle Künstler hat schon den so wertvollen Anschluss ans Leben gefunden, ohne seine Ideale verkümmern lassen zu müssen. D. R.

Ausstellung der Wiener Werkstätte bei H. O. Miethke in Wien.

Bemalter Kasten von F. v. Zülow.

ZUR REVISION DES JAPANISMUS.

Der Japanismus konnte, sobald er über das enge Gebiet der Malerei hinausging, immer nur von der Art sein, die Morris an der japanischen Kunst als verderblich gegeisselt hatte. Er richtete nur Unheil an oder trieb zu überflüssigen Dingen, lockerte noch mehr die schwankende Überlieferung im Gewerbe . . . aha, höre ich sagen, ein Anathema von Thodes Gnaden. Es ist aber ein Ausspruch Meier-Graefes. Jedermann weiss, dass dieser Kunsthistoriker sich nicht im entferntesten national abschnürt; — umso bedeutsamer und ernster dünken uns seine Worte. Sie sprechen deutlich aus, was uns beim Durchwandern kunstgewerblicher Ausstellungen schon oft arg geängstigt hat. Der Japanismus nimmt überhand. — Es ist ein wenig peinlich, dies zuzugestehen. (Die Ästhetiker sind nämlich daran keineswegs schuldlos.) Die Zeit liegt noch nicht fern, da unentwegt auf Japan gewiesen wurde als auf ein Wunderland des Kunstgewerbes. So kam die Invasion; nicht wie bis dahin wurde nur Schund, billige Dutzendware importiert, die schönsten und edelsten Erzeugnisse einer durch die Jahrhunderte gereiften Handgeschicklichkeit überfluteten den Markt. Hauptsächlich: Holzschnitte, Lackarbeiten, Schnitzereien, Bronze und Keramik. Haben wir nun auch mit den Holzschnitten (wenn Münster-

Ausstellung
der Wiener
Werkstätte
bei
H. O. Miethke
in Wien.

berg recht hat) einen kleinen Reinfall erlebt, so wollen wir gewiss nicht undankbar sein: oft genug entzückten uns die grosslinigen Dekorationen, die preziösen Zierlichkeiten, die lyrischen Bizarrerien der Söhne Nippons. Gegen das Sammeln dieser geschmackvollen Dinge sei kein Wort gesagt. . . . Aber man begann zu verallgemeinern, man theorisierte; aus Japan wurde ein Prinzip. Nun verdankt das europäische Kunstgewerbe zweifellos Asien unendlich viel. An den permanenten Import einer Fülle von Gegenständen haben wir uns durchaus gewöhnt (wie an die uns unentbehrlichen Narcotica), eine Reihe von Techniken haben wir uns völlig assimiliert. Der moderne Kampfruf wollte ganz etwas anderes: *er erhob Japan zum Programm für die gesamte kunstgewerbliche Produktion.* Die Denkfaulheit war die Verführerin. — Europa (soweit es kultiviert) suchte nach einem neuen Stil, die verschiedensten technischen und industriellen Faktoren gaben den Antrieb. Japan hatte die Malerei beeinflusst. Japan steckte voller Kuriositäten — also: Japan fürs Kunstgewerbe. Man kaufte (die Asiaten sind schlaue Händler), man imitierte. Das höchste Lob hiess: der Reiz japanischer Vorbilder ist zu spüren. Dabei gerieten diese Nachahmungen zumeist plump und schlecht; man riss Einzelheiten in geradezu barbarischer Weise, bei vollständigem Verkennen der Funktionswerte, aus dem Zusammenhang. Naturgemäss, denn die Tradition fehlte, und statt des sicher treffenden Instinktes regierte gewinnsüchtige Gier.

Es kam noch schlimmer. Eine Operation im Unbewussten: Japan half zur impressionistischen Malerei (von Rembrandt, Velazquez und Goya aus wären wir folgerichtiger dazu gekommen), Japan soll unser Kunstgewerbe erneuern — das Kunstgewerbe muss impressionistisch werden. Der Impressionismus im Kunstgewerbe, das ist ein heilloser Unsinn, zu dem der Japanrummel uns verleitet hat.

Der Impressionismus ist eine Art des Sehens. Der impressionistische Maler betrachtet seinen Gegenstand nicht mit der Lupe, um treulich jedes Fleckchen, jede Pore zu reproduzieren. Er verdichtet einen von Auge und Temperament bedingten Eindruck zu einem Bilde. Wir finden auf der Leinwand nicht die Vase, vielmehr gewisse Effekte, die das Objekt mit Hilfe des Lichtes in dem Künstler

F. v. Zülow.
Paravent.
Farbiger
Handdruck.

hervorrief. Dies individuelle, zuckende Leben des Bildes imponierte den Kunstgewerblern; sie vergassen der natürlichen Grenzen ihrer Kunst (der Gebrauchsfähigkeit, Festigkeit, Handlichkeit), und so *verfielen sie der Sucht nach dem Unfertigen, dem Primitiven, dem Zufälligen.* — Besonders in der Keramik hat dieser Irrtum geradezu gewütet. Er machte die Bauerntöpferei salonfähig. Man begeisterte sich für die von Professoren posierte Simplizität, man wollte an dem Blumentopf noch den Fingerdruck des Formers — nicht etwa nur spüren — nein, sehen. Eine andere Leidenschaft wurden die Fayencen mit Zufälligkeitswirkungen. — Gewiss, die irisierende Farbigkeit derartiger Überlauf-Glasuren birgt köstliche Reize (solch eine Fayence gibt einen famosen Farbfleck); ganz gewiss, in den durch die Technik bedingten Zufälligkeiten und deren geistreichen Ausnutzung offenbart sich bei zahlreichem Kunstgewerbe häufig eine temperamentvolle, pikante Schönheit. Das Unfertige kann fertig sein, und es ist oft erquickend, wenn man im fertigen Ganzen den Werdeprozess noch nachzittern fühlt. Zweifellos, in dem graziös legeren, nur wie hingehauchten Decor pulst prickelndes Leben. Das alles ist in einzelnen Fällen richtig und gut; aber so bald man daraus eine Manier macht, wandelt sich das Gute zur Gefahr. Am schlimmsten steht es, wenn derartige artistische Subtilitäten, derartige feinnervige Delikatessen *modern werden.* Dann gibt es einen tollen Hexensabbat: die Zufälligkeiten entstehen nicht mehr im Laufe der Herstellung; man bringt sie künstlich dort an, wo sie »sich gut machen müssten«, man garniert mit Zufälligkeiten. So entstehen Vasen mit eingebeulten Wandungen, eingerissenen Rändern, Gläser (Trinkgläser!) mit absichtlichen Trübungen der Masse, Tassen mit Patina, Waschgefässe mit einer Kruste von allerlei Schlacken, Kacheln, die zu schimmeln scheinen, (wie ungebildet) es sind dies Blasen in der Glasur, haufenweise. . . . .

* * *

Was können wir von Japan lernen? Fürs erste sollten wir allen seinen eigentümlichen technischen Verfahren grösste Aufmerksamkeit schenken. Es ist immer ratsam, das Bereich der technischen Möglichkeiten zu erweitern; nur muss man stets darauf bedacht sein, das neue Verfahren den *eigenen* Zwecken, den heimischen

F. v. Zülow.
Paravent.
Rückseite.

Bedingungen dienstbar zu machen. — Wichtiger noch wäre es, wenn unsere Kunstgewerbler etwas von der Sinnlichkeit der Japaner sich aneignen möchten. Diese Sinnlichkeit zeigt sich in einer besonders subtil ausgebildeten Feinfühligkeit für Materialreize, in einem raffinierten Empfinden für Farben und Linien. An diesen Dingen mangelt es den Deutschen oft gar zu sehr. Die braven Leute scheinen von der unterschiedlichen Sinnenwirkung (dem Stimmungsklang) von Seide und Wolle, Glas und Porzellan, Horn und Elfenbein — nichts zu ahnen. Ihren Augen bereiten die abscheulichsten Überschneidungen, die grausamsten Kniffe und Zerrungen keinen Schmerz, die rohesten Kontraste und Disharmonieen kein Übelsein. Zur Abhilfe soll nun nicht etwa schleunigst »die japanische Linie« angelernt werden; Gott behüte! es gilt, die Augen sehend zu machen. — Drittens, kann uns Japan das Geheimnis des präzisesten Ausdrucks offenbaren. Unter dem Druck eines konstanten Milieus kondensiert sich die künstlerische Energie jenes Volkes in möglichst knappen Formen, die wie der letzte Extrakt aller Möglichkeiten wirken, gerade darum aber nicht tote Abstraktionen sind, sondern latent das Leben selbst. »Ein japanischer Blütenzweig zaubert sogleich den ganzen Frühling.« Auch hier wiederum muss es heissen: *Nicht das Werk der Japaner soll uns vor Augen stehen, wohl aber die Kraft, die dieses Werk schuf. Was uns dem kleinen Inselvolk tributpflichtig macht, ist das ungeheure Quantum an künstlerischer Energie, das zu erreichen wir uns mühen sollen. Wir sollen nicht nachahmen, sondern nacheifern; nicht die Flugbahn ist uns vorgezeichnet, wohl aber die Intensität des Flügelschlages.* —

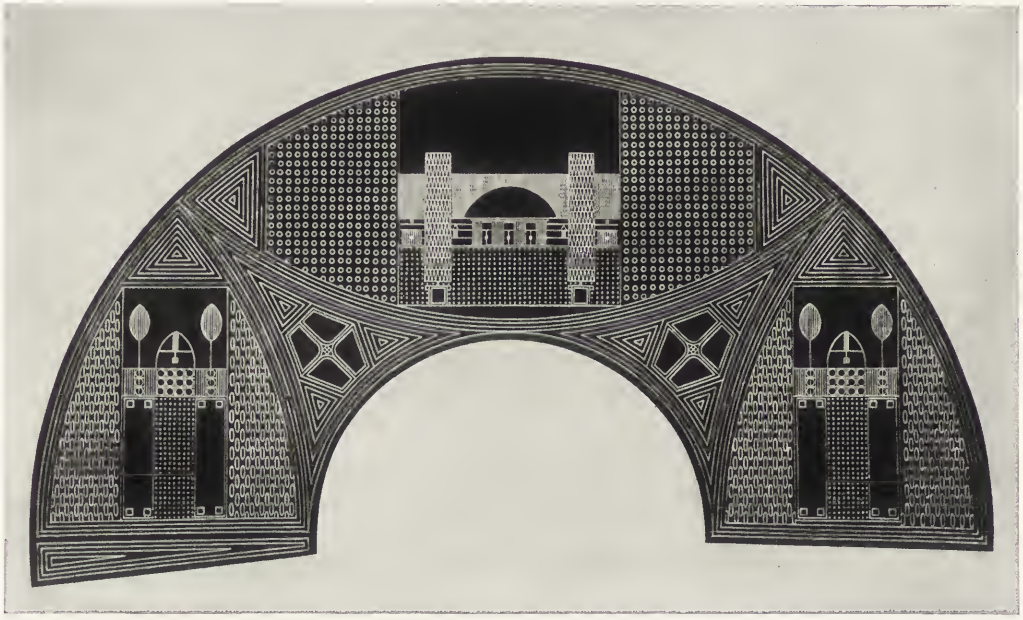
ROBERT BREUER—BERLIN-WILMERSDORF.

Stutzflügel
Eiche
Alpaka.

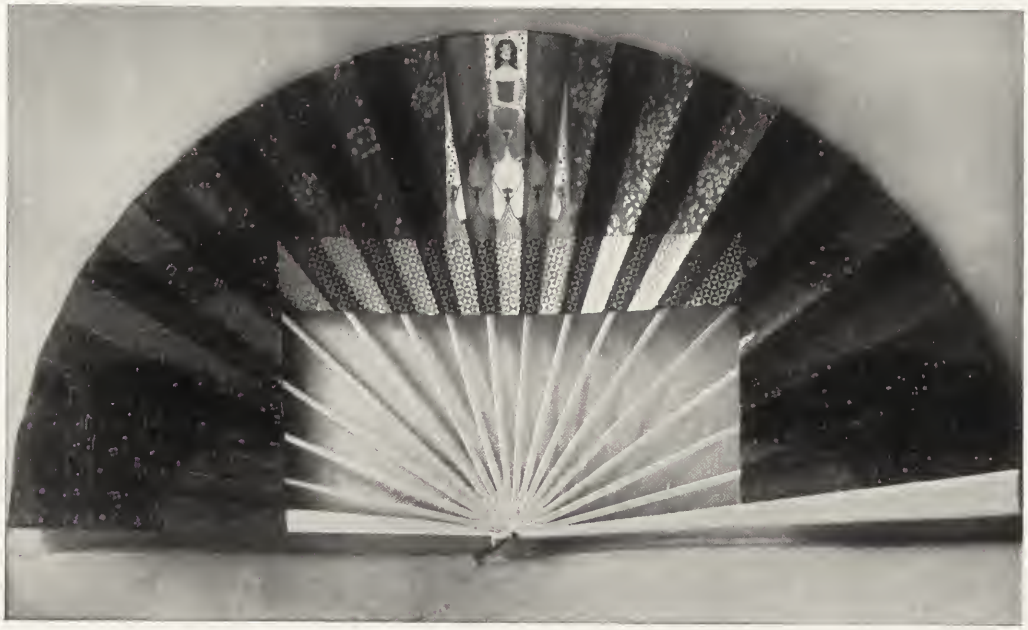
PHANTASIE UND ERFINDUNGSGABE.

Phantasie und Erfindungsgabe werden oft mit einander verwechselt. Wenn man von der Zauberin Phantasie, von einer gestaltenreichen Phantasie spricht, gebraucht man das Wort unbewusst als gleichbedeutend mit Erfindungsgabe, also in einem Sinne, den ich nicht gerade falsch, aber doch ungenau und schwankend nennen möchte. Die üblen Folgen dieser Verwechselung treten schon an dem Eigenschaftswort »phantastisch« hervor, bei dem ein ganz leiser Unterton der Geringschätzung fast immer mitklingt. Aber auch eine phantastische Darstellung kann äusserst phantasielos vorgetragen werden, und umgekehrt kann sich in einer beliebigen Wirklichkeitsschilderung der volle Reichtum einer begnadeten Phantasie entfalten. Phantasie kann der Erfindung vielleicht entraten, nie aber die Erfindung der Phantasie.

Da bildende Kunst und Dichtung eine ganze Reihe aesthetischer Grundbegriffe und Grundoperationen gemeinsam haben, darf ich der grösseren Deutlichkeit halber wohl auch die Schriftkunst um ein Beispiel zu dem in Rede stehenden Thema angeben. Shakespeare hat die Fabel seines grössten Meisterwerkes, des »Macbeth«, bekanntlich der alten schottischen Chronik entnommen. Er hat sie entnommen, aber nicht übernommen. Wesentliche Züge des historischen Berichtes erfuhren unter seinen Händen eine radikale Umgestaltung. Er hat Personen gestrichen und neue erfunden, die Motive verändert, die Charaktere um-

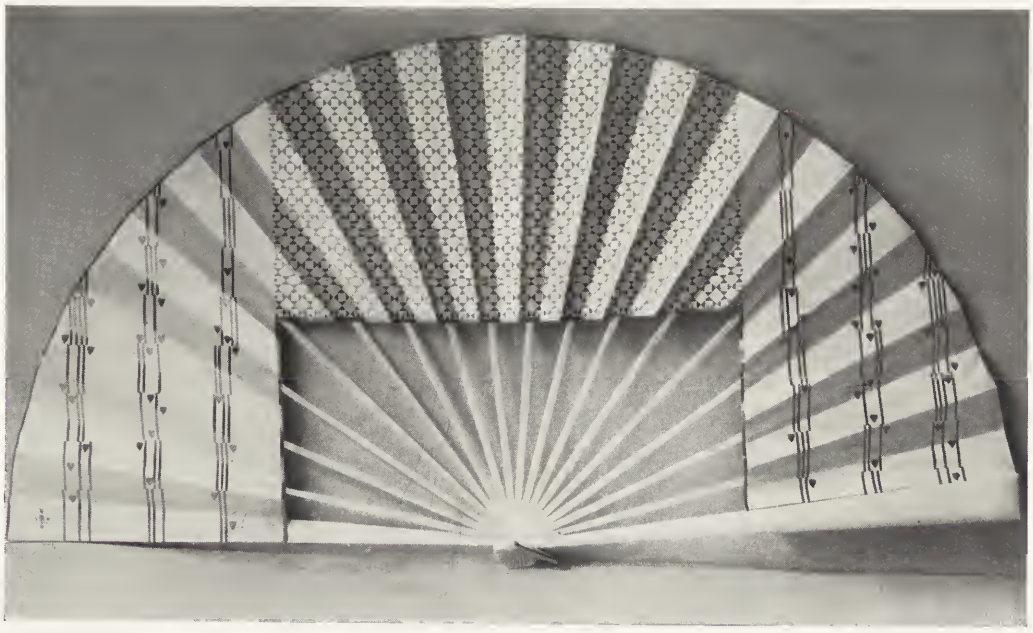


Fächer. Handvergoldung auf schwarzer Seide.



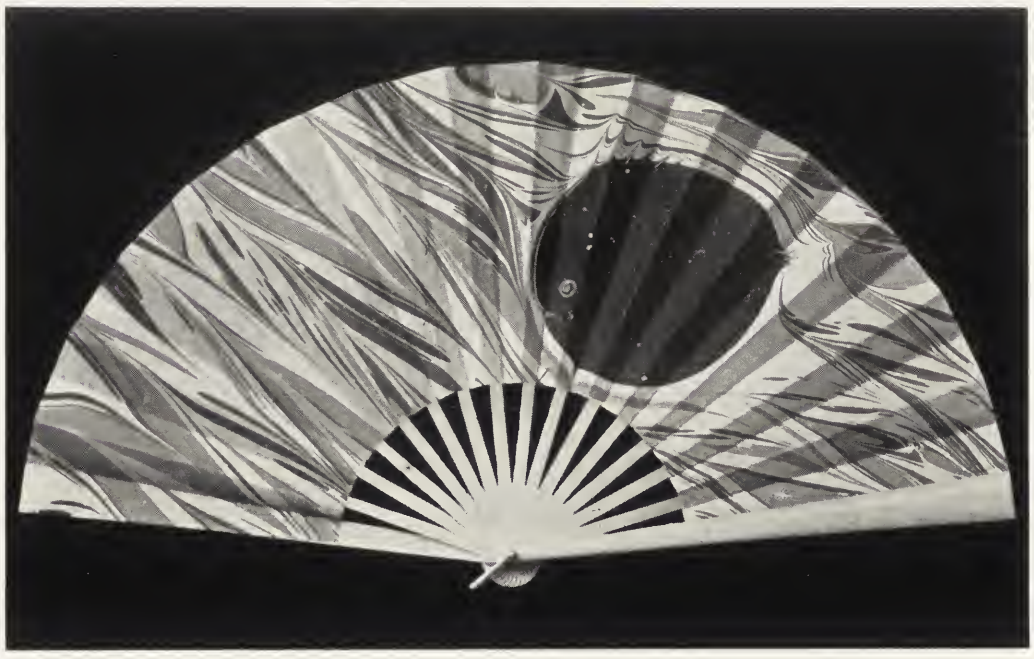
Rückseite des nebenstehenden Fächers. Handvergoldung.

Fächer.
Aquarell
auf Schwanenhaut.



Fächer.
Aquarell und
Handvergoldung
auf Schwanenhaut.
Gestell
Elfenbein.

Papierfächer.
Getunkt.



Papierfächer.
Getunkt.

Papierfächer.
Getunkt.

Papierfächer.
Getunkt.

Wohnung Dr. H. W. Wien.

Herren-Zimmer.

gestaltet, bis das Drama Macbeth »möglich«, und nicht nur möglich, sondern notwendig wurde. Diese vorbereitende Tätigkeit, welche den Rohstoff in eine handliche Gestalt bringt und der Schöpferkraft ihre konkrete Aufgabe stellt, nenne ich Erfindung und ernenne ihr im Geiste des Menschen einen zugehörigen Urheber, die Erfindungsgabe. Die Manipulation ist einfach, aber die Philosophen haben es von jeher nicht anders gemacht. Nun handelt es sich darum, für diese neugeschaffenen Motive, Charaktere und Konflikte den stärksten künstlerischen Ausdruck zu finden. Das Erfundene soll dargestellt, mit Leben und Automatismus ausgestattet werden. Das Aufeinandertreffen der Charaktere soll nicht einfach hererzählt werden, sondern wirklich geschehen. Aus einem inneren Zwange sollen Handlungen und Worte, diese grössten dramatischen Handlungen, geboren werden. Geboren sollen sie werden, organisch erzeugt, nicht einfach hingestellt, am Willen des Autors klebend und mit einem schielenden Blick die gutwillige Zustimmung des Hörers einholend. Hier betätigt sich die Phantasie. Die Erfindungsgabe hat beispielsweise die Hexenszenen aufgestellt. Die »Verbesserungen«, die Schillers Übersetzung in diesen Szenen angebracht hat, beweisen zur Genüge, dass mit dieser Erfindung die Arbeit noch lange nicht getan war. Da Schillers Phantasie nicht ausreichte, diese Erfindung zu gestalten, ja auch nur zu verstehen, wurde die Hekateszene in seiner Übersetzung etwas Anderes und Schwächeres, als sie unter dem Anhauche von Shakespeares Phantasie geworden war. Im Drama betätigt sich die Phantasie hauptsächlich am gesprochenen Wort.

5

Wohnung Dr. H. W. Wien.

Herren-Zimmer.

Auch hier hat Schiller an zahlreichen Stellen die Energie des Urtextes abgeschwächt und die wertvolle Filigranarbeit Shakespearescher Phantasie vernichtet. Er bewies damit, was uns hier nicht weiter interessiert, die Inferiorität seiner Phantasie gegenüber derjenigen Shakespeares. Er beweist damit aber auch, worauf es uns hier ankommt, dass Erfindung und Phantasie zweierlei sind und dass die letztere den Ausschlag gibt.

Man erinnert sich der Klingerschen Radierung, die »Ein Schuss« betitelt ist. Die Arbeit der Erfindung an diesem Blatt ist folgende: Eine Dame gibt im Park ihrem Liebhaber ein Stelldichein. Der Gatte beobachtet das Zusammentreffen der Ahnungslosen von einem durch Jalousien verschlossenen Fenster des nahegelegenen Wohnhauses und schiesst unter der Jalousie hervor den Räuber seiner Ehre nieder. Ein hochdramatischer Stoff, von dem man nur sagen kann, dass die Erfindung damit eine vorzügliche, wertvolle Arbeit geleistet habe. Nun setzt die Phantasie ein. Ihrer Tätigkeit Schritt für Schritt zu folgen, verbietet sich natürlich von selbst, weil sonst fast jede einzelne Linie besprochen werden müsste. Die Phantasie gestaltet, hörten wir. Sie stellt dar, sie verlebendigt, wie das schlechte Wort für die gute Sache lautet. Gestalten heisst beiläufig: charakterisieren. Das Charakteristische des Vorganges liegt in seiner grausamen Plötzlichkeit, in seinem brutalen, blitzartigen Auftreten. Darum umgibt der Künstler alle toten Dinge, die Zeugen des Vorganges sind, mit einer heiteren sorglosen Sommermittagsstimmung, die zum Träumen, zum stillen Geniessen einlädt. Man hört die Bäume rauschen, die Fontänen rieseln, die Vögel

Wohnung
Dr. H. W.
Wien.

Salon.

Wohnung
Dr. H. W.
Wien.

Salon.

Wohnung
Dr. H. W.
Wien.

Salon.

Wohnung Dr. H. W. Wien.

Salon.

Wandbespannung handbedruckter Creton.

Wohnung
Dr. H. W.
Wien.

Salon.

singen. Nur an vier, fünf Punkten der Darstellung erscheinen die Komponenten des Dramas. Da ist das Fenster. Die hinausgeflatterte Jalousie gibt auf der weissen Mauer eine wahnwitzige, tolle Überschneidung. Sie sieht aus, als bäume sie sich vor Entsetzen auf wie ein Tier. Da sind die aufregenden Zickzacklinien des vor dem Schuss zerstiebenden Vogelflugs, der den Gehörseindruck mit einer verblüffenden Kraft wiedergibt. Da ist die erlöste, abgespannte Geste des rauchenden Gewehres und der dunklen Gestalt im Fenster. Und diese Geste der Waffe und des Menschen spricht von gebüsster Rachgier deutlicher als alle physiognomischen Studien der Welt. Da sind schliesslich die beiden Füsse des Niedergestürzten, die vom Bildrande kühn überschnitten werden. So still, so gerade liegen sie da, wie eine Sache aus totem Stoff, von keiner Zuckung verkrampft, und klagen und sprechen: Ach, er traf mich mitten ins Herz! — Und man sieht aus dem Ganzen: Erfindung ist viel, aber Phantasie ist alles. Stucks Krieg ist vorzüglich erfunden, aber in der Hauptsache, im Reiter, ziemlich phantasielos dargestellt. Gut erfunden ist auch Pilotys »Seni vor der Leiche Wallensteins«, aber nicht auf gleicher Höhe zeigte sich die Phantasie, und das Bild zeigt einen ungelösten, ungestalteten Rest.

Es wäre verkehrt, wollte man in der Erfindung nur einen Stofflieferanten sehen, der etwa mit dem Leben, mit der Historie, mit der Zeitung konkurrieren müsste. Sie liefert nicht nur den Vorwurf, sondern leistet auch schon die Anfänge der Gestaltung. Sie baut das ganze Bild nach Gruppierung, Architektur, Rhythmus, Massen- und Lichtverteilung auf. Auch die Erfindungsgabe ist eine schöpferische Kraft. Denn bei Entstehung eines Kunstwerkes pflegt primär im Künstler nur eine in gewisser Weise betonte Stimmung, chronischer oder momentaner Art, vorhanden zu sein. Glücklich der, dem eine schlagfertige Erfindungsgabe jederzeit die Stimmung zu Gestalten und Formen verdichten hilft. Dieses Objektivieren ist Schaffen. Ihre grösste Rolle spielt die Erfindung bei jeder ausgesprochen idealistischen Kunst, das heisst überall da, wo es dem Künstler in erster Linie auf Selbstdarstellung und auf Darstellung ideenhafter oder nicht gegenwärtiger Objekte ankommt. Besonders unentbehrlich ist sie auch in der Illustration. In realistischen Darstellungen (Landschaft, Porträt), die naiv auf den Gegenstand gehen, tritt die Erfindung gegenüber der Phantasie naturgemäss in den Hintergrund. Doch dürfte ihrer auch hier nie ganz zu entraten sein. Beim Porträt beispielsweise möchte ich die Aufspürung des entsprechenden äusseren Apparates, ferner der charakteristischen Bewegungen und Farbenkontraste der Erfindung zuschreiben, während alle übrige schöpferische Tätigkeit der Phantasie zufiele.

Betrachte ich vom Standpunkte dieser Unterscheidung zwischen Phantasie und Erfindung das Kunstleben der Gegenwart, so möchte ich ihm keineswegs die Phantasie, die darstellerische Kraft, absprechen, wohl aber bis zu einem gewissen Grade die Lust am Erfinden und Fabulieren. Phantasie lehrt das Wesentliche des Gegenstandes erkennen und ausdrücken. In diesem Sinne verrät unsere moderne Landschaftskunst Phantasie in Fülle. Die Gabe der Erfindung, das heisst die Gabe, dem differenzierten Darstellungsvermögen auch differenzierte Stoffe zuzutreiben, zeigt sich viel weniger verbreitet, ein Mangel, der unsere Ausstellungen oft etwas gleichförmig macht. Käme zwischen beiden Kräften ein besseres Verhältnis zu Stande, so würden Kunst, Künstler und Laien wohl nur Vorteil davon haben. —

WILHELM MICHEL—MÜNCHEN.

EIN AUSSTELLUNGS-GEBÄUDE FÜR DARMSTADT.

Die Stadtverordneten Darmstadts haben am 1. März einen für die Kunst wichtigen Beschluss gefasst, indem sie zur Errichtung eines ständigen Ausstellungs-Hauses auf der „Mathildenhöhe“ die Summe von M 330 000 bewilligten. Ursprünglich war beabsichtigt, dem Grossherzog gelegentlich seiner Hochzeit einen für die Summe von M 70000 zu errichtenden Aussichtsturm zu schenken. Bei der Planbearbeitung ergab sich jedoch die ästhetische Schwierigkeit, den Turm nicht unvermittelt aus dem Boden wachsen zu lassen. Um diesen Übelstand zu vermeiden, beabsichtigte man, auf den Mauern des auf der „Mathildenhöhe“ befindlichen Hochreservoirs einige Hallen zu errichten, die als eine Art Stadtmuseum verschiedenen Zwecken dienstbar gemacht werden sollten. Dem Wunsche des Grossherzogs gemäß wurde dieses städtische Projekt nicht ausgeführt, sondern Professor Olbrich, der Architekt der Künstler-Kolonie, beauftragt, die Intentionen des hohen Fürsten in einem neuen Projekte niederzulegen. Die Stadt erklärte sich nunmehr bereit, diesen den Wünschen des Grossherzogs Rechnung tragenden Entwurf so schnell als möglich zur Ausführung zu bringen, sodass der Bau schon im Jahre 1907 der hessischen Landes-Ausstellung als Hauptgebäude dienen kann.

Der Bau besteht aus zwei wesentlichen Teilen: dem Ausstellungsbau und dem Aussichtsturm, der in Erinnerung an die Veranlassung der Schenkung den Namen „Hochzeitsturm“ erhalten hat. Beide Bauteile sind schon äusserlich durch ihr Baumaterial von einander unterschieden, indem die Ausstellungshallen in Putz, der Turm in roten Klinkerziegeln ausgeführt werden sollen.

Der Zugang zum Ausstellungsbau erfolgt durch den Platanenhain. In mehreren Absätzen gelangt man einerseits zum grossen Marmorportal der Ausstellung, andrerseits zum Hochzeitsturm. Der Ausstellungsbau enthält in hufeisenförmiger Anordnung drei grosse Säle, von denen zwei mit Oberlicht versehen sind. Sie umschliessen einen Hof, der zur Aufstellung von Plastiken, Brunnen u. dergl. bestimmt ist. Jeder Saal hat seinen eigenen Zugang sowie Ausgang zum inneren Hofe. Rings um den Bau ziehen sich, in mehrfachen Geschossen abgetreppt, Pergolen herum, von denen aus reizvolle Blicke über Stadt und Odenwald geboten sein werden. Der Turm, im Grundriss 6 auf 12 m gross, wird sich zu einer Höhe von fast 50 m über Terrain erheben und weithin sichtbar ein Wahrzeichen dafür sein, dass Darmstadts Bürger keine Mittel scheuen, den Ruf ihrer Stadt als „Kunststadt“ zu mehren und zu erhalten.

WETTBEWERB: ROSENGARTEN IN WORMS.

Zum Ideen-Wettbewerb für die Gestaltung eines Rosengartens in Worms waren 46 Arbeiten eingereicht worden; gewiss eine stattliche Anzahl, wenn man die grossen Mühen bedenkt, die die Ausarbeitung eines derartigen Projektes verursacht. Es handelte sich hier nicht um eine ausgesprochene Plan-Konkurrenz, es sollten vielmehr wertvolle Ideen gesammelt werden, um eine Grundlage für die weiteren Schritte zur Beschaffung eines, den schönen Bestrebungen würdigen Planes zu finden. Somit konnten auch Projekte in Betracht kommen, gegen deren praktische Ausführbarkeit von Fachleuten Zweifel gehegt werden müssten. Wie zu erwarten, stiessen bei dieser Konkurrenz die beiden heute sich noch so feindlich gegenüberstehenden Anschauungen über die Grundsätze der Gartengestaltung mehr oder weniger scharf aufeinander. Erfreulich ist es jedoch, dass beide Richtungen vom Preisgericht anerkannt wurden, wenn auch die erst in jüngster Zeit wieder aufgeblühten architektonischen, regelmäßigen Gestaltungs-Prinzipien, hinter denen des sog. natürlichen Gartens etwas zurücktreten mussten. Diese prinzipielle Anerkennung auch des regelmäßigen Gartens berechtigt aber zur Hoffnung, dass es dem Rosengarten-Ausschuss mit einem späteren Projekte gelingen dürfte, die Forderungen beider Parteien zu befriedigen, denn aus der künstlerischen Verbindung beider Systeme dürfte wohl, gerade in Anbetracht der bedeutenden Ausdehnung der Wormser Anlage, das beste und erfreulichste Ergebnis zu erwarten sein.

Die Preise wurden wie folgt verteilt:

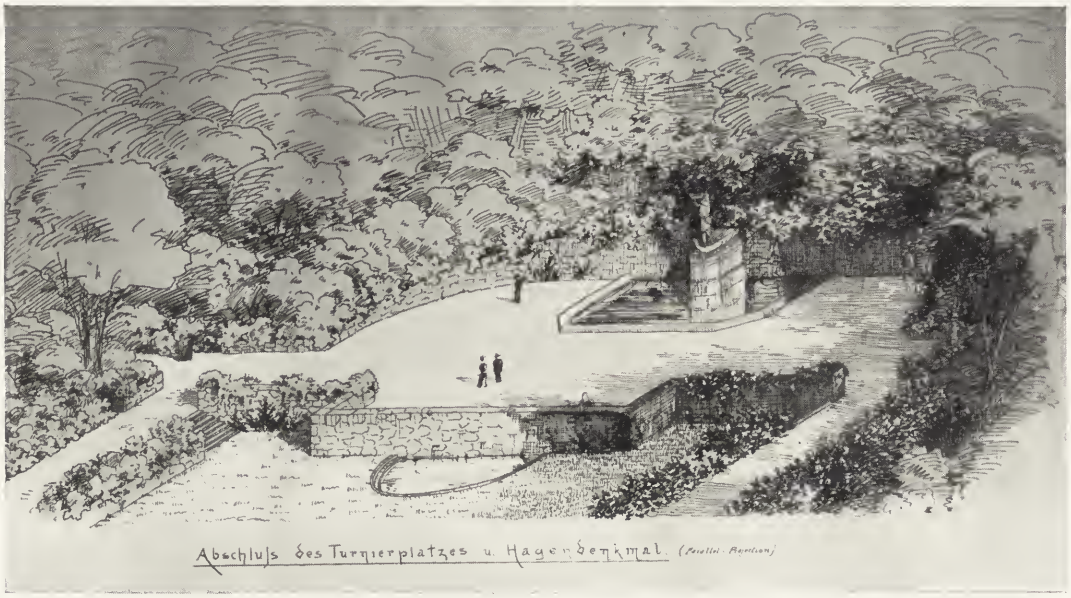
Ein II. Preis Gartendirektor Encke – Köln.

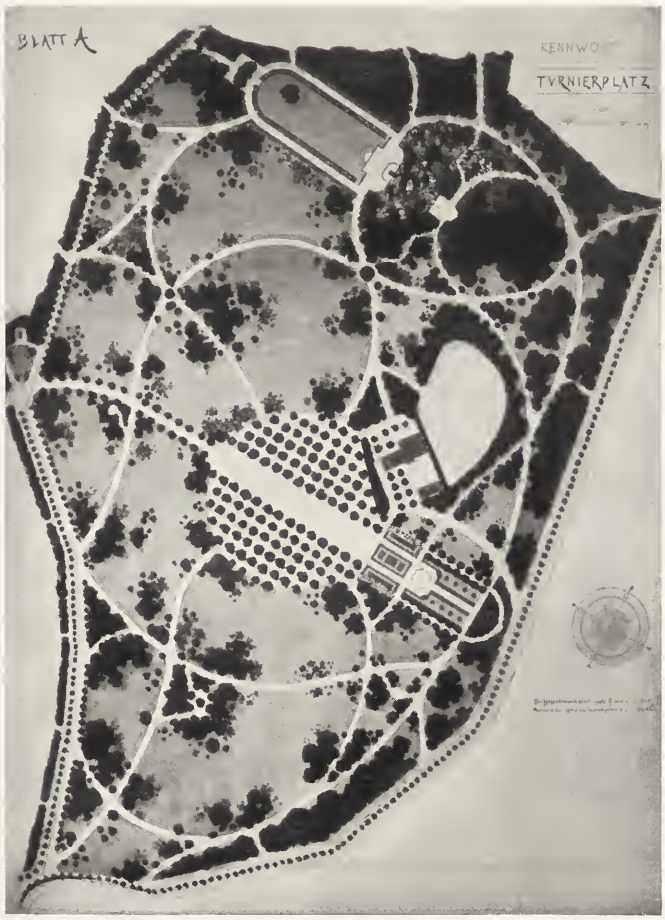
Ein II. Preis Arch. Joh. Bollert – Dresden und Garten-Ingenieur Max Stulpe – Dresden-Blasewitz.

Ein III. Preis Stadtgärtner F. Tutenberg – Offenbach, Gartenarchitekt Fred Henkel – Darmstadt und Architekt Kurt Hoppe – Darmstadt.

Ein IV. Preis Architekt Georg Metzendorf – Bensheim und Rosenzüchter Peter Lambert – Trier.

Von den preisgekrönten Entwürfen sind die drei ersten auf den nachfolgenden Seiten abgebildet. Da wir erst kurz vor Schluss dieses Heftes in den Besitz des Materials gelangten, fehlte leider der Raum, noch weitere Details zu veröffentlichen. Auch der sehr interessante, mit dem IV. Preis ausgezeichnete, Metzendorfsche Entwurf konnte aus diesem Grunde nicht mehr abgebildet werden. Dieses Projekt gestaltete den geplanten 19 Meter hohen Hügel in Form einer abgestumpften Pyramide, auf deren Höhe eine mit Rosen überwachsene geräumige Halle, ein „Rosen-Dom“, errichtet werden sollte. –

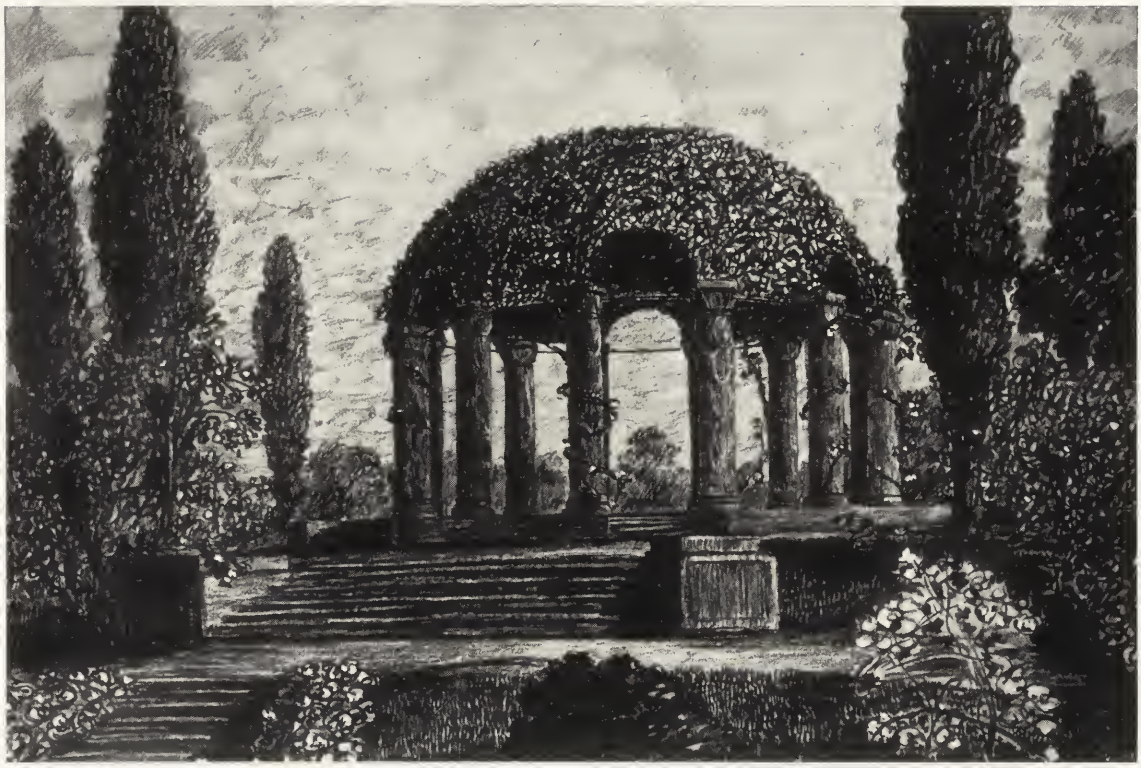




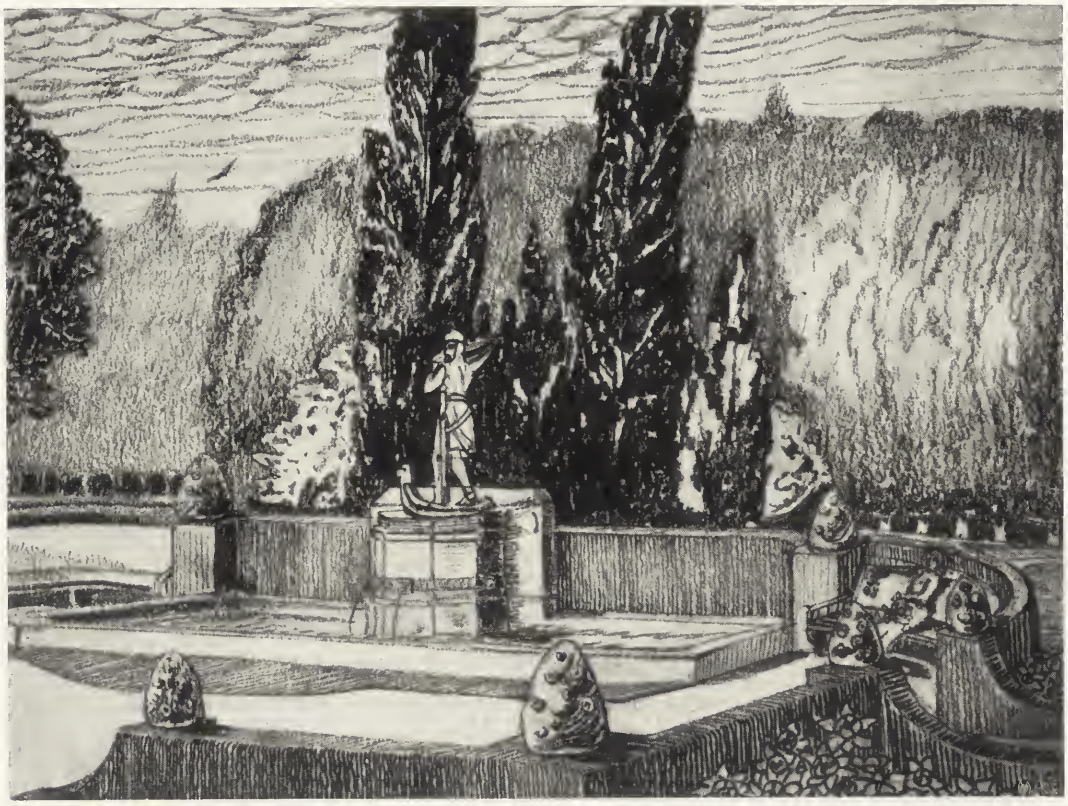
EIN II. PREIS.

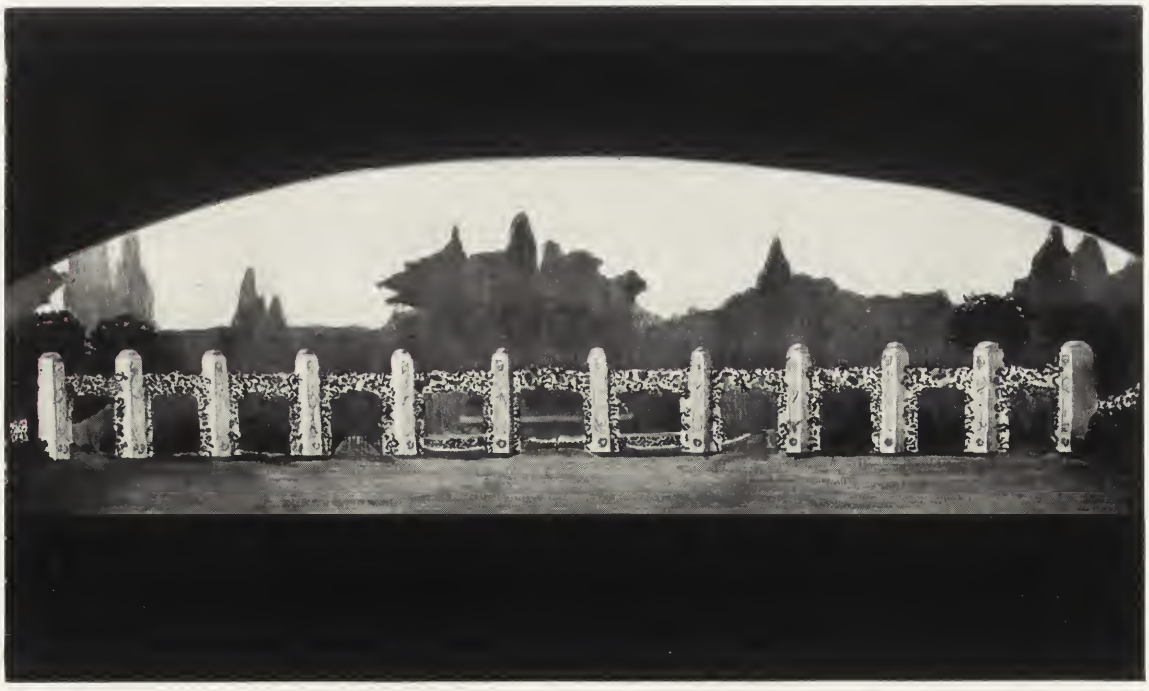
GARTENDIREKTOR
ENCKE—KÖLN.

JOH. BOLLERT—DRESDEN UND MAX STULPE—BLASEWITZ. EIN II. PREIS.



JOH. BOLLERT—DRESDEN UND MAX STULPE—BLASEWITZ. EIN II. PREIS.





F. TUTENBERG—OFFENBACH, FRED HENKEL—DARMSTADT UND KURT HOPPE—DARMSTADT. III. PREIS.

H. URBAN—MÜNCHEN. Gemälde »Badende«.
Bes.: Hans Drinneberg—Karlsruhe.

HERMANN URBAN-MÜNCHEN.

Herbe Grösse, Einfachheit und ernstes Kolorit, sehr viel positives Wissen, verbunden mit weichster Melancholie, dies sind die Eigenschaften, mittelst welcher binnen 5 bis 6 Jahren dieser Künstler — Amerikaner von Nationalität, Deutscher durch seinen Vater, seine Studien und seinen Wohnsitz, Franzose aus der Louisiana durch seine Mutter, die berühmte Diva — unter die besten Münchner Landschafter zählt, und, wenn es sich speziell um die italienische Landschaft handelt, als erster durch die Schranken gegangen ist. Obwohl er ganz ausserhalb der Schule Böcklins steht, ist er doch von Temperament und Geschmack Böcklinianer. Aber er schuldet dem Meister nichts als seine Bewunderung, und dass er ihm diese voll und ganz entgegenbringt, beweist sein grosses dekoratives Gemälde: »An Böcklin«. Weder seine Lehre der Ästhetik, noch eine Anleitung, eine Regel oder eine Anregung hat ihm Böcklin gegeben, ja Urban kannte ihn nicht einmal persönlich. Fühlte er sich ihm ja doch zu verwandt, um es wagen zu dürfen, sein Schüler zu werden. Ohne von Böcklins Rezepte Kenntnis zu haben, schuf er seine eigene überraschende aus sich selbst. Aber auf seinen italienischen Reisen war ihm klar geworden, dass jene Landschaften in gewissen Stimmungen fertige Böcklin-Motive enthielten; es war das Gleiche, was Sandreuter in der rheinischen Schweiz, in den Alpen und im Tessin begriffen und verwertet hatte.

Um Hermann Urban völlig gerecht zu werden, darf in Bezug auf ihn also der Name des grossen Ahnherrn, dessen Erbschaft heute nicht bloss Deutschland, sondern mehr oder weniger die ganze Welt angetreten hat, nur mit äusserster Vorsicht ausgesprochen werden. Mit demselben Recht oder Unrecht könnte man Wagner, Brahms, Bruckner, Hugo Wolff, Mahler, kurz alle die verschiedensten Komponisten unserer Zeit, nur als Ausläufer eines Beethoven bezeichnen. Zudem gibt uns der Maler der Albaner Berge und Seen Gelegenheit, noch viele andere Vorzüge an seiner Kunst zu bewundern, die ausser dem Gesichtspunkte des Böcklinschen Einflusses liegen, könnte man doch sogar einige seiner Werke fast Corot zusprechen. In der Natur einen

H. URBAN—MÜNCHEN.

Zeichnung »Träumerei«.
Bes.: Herr Ferd. Hirner—München.

Böcklin wiederzufinden, ist nicht unerhörter als einen fertigen Corot darin zu entdecken. Unerhört wäre es nur, von einem Künstler der Jetztzeit zu verlangen, er solle auf alles das verzichten, was der Durchgangspunkt der grossen Meister gewesen. So können wir getrost zugestehen, dass Urban in demselben Grade mit Böcklin verwandt ist, wie letzterer mit Poussin, und hoffen damit Allen Genüge getan zu haben.

Eine interessantere Studie für kritische Untersuchung böte die Betrachtung, wie sehr in wenigen Generationen die Auffassung der Landschaft sich geändert hat. Ehemals und noch bis vor kurzem, bestand das »Malerische« in weiten Horizonten mit dreiviertel des Bildes einnehmenden Lufträumen, die Landschaft darunter flach, endlos .... oder unter der friesartig hingezogenen Luft ein vielfach unterbrochenes Terrain mit einer Fülle von sorgfältig durchgearbeiteten Details. Aber wie sie auch sein mochten, es herrschte eine gewisse Tradition, ein stummes Einverständnis, welches zuletzt zu einem derartigen Schema führte, dass die lokalen Unterschiede zwischen einer holländischen, einer französischen oder einer italienischen Landschaft verwischt wurden, bis das vor allem angestrebte, eine klassische Landschaft, d. h. das Typische, statt des Charakteristischen, erreicht war. Dieser Vorgang bestand bis gegen das Ende des 19. Jahrhunderts: so tragen die Landschaften des »Nemisees« von Corot nicht mehr italienischen oder weniger französischen Charakter als seine »Seine«-Bilder; auch die Werke der französischen Impressionisten konnten überall gemalt sein; befangen in ihrer Theorie hatten sich die Schöpfer derselben wohl gehütet ein getreues Abbild der geschauten Natur zu geben. Im Gegensatz zu ihnen steht das Gemälde des Isartales von Rich. Pietsch, dessen Urbild gewiss nur im Isartal zu finden ist. Eichlers Werke kann man nur in Bayern selbst vollständig begreifen. So nimmt auch in Herrmann Urbans Werken nicht das am meisten unser Interesse gefangen, was an bestimmten Linien und Lichteffekten nach der sogenannten »Malerischen« Regel in die Leinwand komponiert ist, oder die sorgfältig geprüften und ausgeführten Details, sondern vielmehr die charakteristischen Eigenheiten dieser oder jener Region, wie die Terrainbildung und vulkanischen Seebecken von Nemi, die ausgewaschene Küste von Anzio, die steinigen Buchten der Insel Elba, die ruinenbekrönten Klippen von Ponza, die Pontinischen Sümpfe mit ihren römischen Trümmern inmitten von Schilf und Schlamm, — aber all dieses gesehen mit einer synthetischen Breite, die es

H. URBAN—MÜNCHEN.

ZEICHNUNG »DAPHNÉ«.
Bes.: Kunstsalon J. Brackl—München.

H. URBAN—MÜNCHEN.

Gemälde »Sommertag«.
Bes.: Kommerzienrat Heinemann—München.

trotz der getreuen Wiedergabe zu einer klassischen Bedeutung erhebt.

Urbans bedeutendes technisches Können erregte die Bewunderung der Spezialisten, und die chemische Bedeutung davon hat sich so sehr im Publikum verbreitet, dass leider die Neigung vorherrscht, seine Werke nur als »Farbenprobleme« zu betrachten, ein wenig ehrenvoller Ausdruck, welchen man nicht genügend geisseln kann und der in den Ateliers Münchens nur zu sehr gang und gäbe ist. Das Problem der Farbe ist eine Frage der Grammatik und der Orthographie, über welche wirkliche Künstler ausserhalb ihrer Werkstatt zu diskutieren sich schämen sollten. Das einzige Problem, welches hervorragende Naturen tiefer beschäftigen sollte, ist das des Stiles, dessen Lösung die Tangente bildet zwischen der Empfindung, welche der Künstler wiedergibt und jener, welche das Publikum fühlt.

Und Herrmann Urban ist ein Künstler des grossen Stils. Er hat die Gabe, gross zu sehen und breit wiederzugeben. Und er, der nie anders, als zum Vergnügen das, was man heute dekorative Kunst nennt, betrieben hat, vermag die Natur nur in der dekorativsten Weise aufzufassen, im Sinne der grössten Meister der Landschaftsmalerei. Und seinen Stil, den man fast das »römische Pathos der Malerei« nennen könnte, gebrauchte er in raffinierter Weise gerade zur Wiedergabe solcher Motive aus der römischen Campagna, welche ein Poussin oder Claude Lorrain als zu eigentümlich verworfen hatten; — damals verachtete man die sogenannten »Launen der Natur«, während wir sie heute als geologisch typisch interessant finden. Gewisse grosse Kompositionen Urbans, zu ihrem Schema reduziert, würden vorzüglich sich zu Illustrationen eines geologischen Handbuches der Albaner Berge eignen. Andere kleine

H. URBAN—MÜNCHEN.

Bes.: Kommerzienrat Aug. Keetmann—Elberfeld.
Mit Genehmigung der »Vereinigten Kunstanstalten«—München.

GEMÄLDE »SPÄTSOMMER«.

H. URBAN — MÜNCHEN.

GEMÄLDE »RUINEN«.

H. URBAN—MÜNCHEN. Gemälde »Campagna«.

Studien, die Ausbuchtung eines vulkanischen Ufers, worin sich Meer, Himmel und Felswände über- und durcheinanderspiegeln, erklären sich nur durch eine ganz genaue Kenntnis der Mineralogie dieser Gegend. Die Kunst Urbans aber besteht gerade darin, aus diesen wissenschaftlich genauen Linien und Farben eine Vision von so mächtiger und tiefästhetischer Empfindung erstehen zu lassen, so überschimmert von dem geheimnisvollen Reiz, den die Poesie überall und unter jeden Bedingungen der Luft- oder Erdformation auszuüben vermag, dass sie in unserer Bewunderung den Platz einnehmen zunächst dem herrlichsten Poussin und dem gewaltigsten Böcklin, die wir je erblickten.

Doch möchten wir aus dem vorhergehenden nicht schliessen lassen, dass die Kunst Urbans nur aus Exzentrizität bestehe, und auf jenen Stellen unseres Planeten geerntet habe, welche durch Naturereignisse erschüttert wurden, d. h. in jenen öden Felsgegenden unter der heissen Sonne, welche an krankhafte Stellen der Haut oder an Narben in einem Antlitz gemahnen. Die Kunst des jungen Meisters versteht auch vorzüglich sich ruhigen Motiven anzupassen und er umgibt mit seinen melancholischen Stimmungen ebensowohl mächtige wuchernde Vegetation wie tote vulkanische Erde. Er verstand das Italien Virgils wieder aufzuerwecken, und sieht es an auf seine eigene Art, ebenso wie er ein Italien entdeckt hat, das bis jetzt vernachlässigt wurde als zu unglaublich für unsere Augen, welche drei Jahrhunderte auf klassische Malerei geblickt hatten, d. h. auf jene Malerei, wo der Norden stets den Süden abschwächte oder umgekehrt. Herr Staehli in Bukarest besitzt einen italienischen *Vorfrühling* des Künstlers, worin die Grazie der Komposition mit der Zartheit des leichten ersten Grünes verbunden einen der edelsten Akkorde der lateinischen Tradition des Wohlklangs bilden. Als Gegensatz dazu besitzt das Museum in Budapest eine Schneelandschaft, welche eine der packendsten und wahrsten Wiedergaben des italienischen Winters ist, viel trostloser noch, als der unsrige

H. URBAN—MÜNCHEN. GEMÄLDE »LAGO DI NEMI«.

erscheinend. Die Pinakothek in München, die Galerie des Herrn C. Tölle in Mühlheim, erfreuen sich des Besitzes von stimmungsvollen Werken aus dem Albaner Gebirge mit den Seen, welche mit ihrem einfach tiefen Grün und den mächtigen, harmonisch angeordneten Schatten ganz prächtig wirken und deren Urbild das Vaterland des Herzens unseres Landschafters geworden zu sein scheint.

Seit zwei Jahren ist Hermann Urban jener römischen Campagna, der er seinen Ruhm verdankt, untreu geworden, und hat kühnere Versuche gewagt: Elba, Monte-Christo, Ponza, alle jene kleinen Inseln, die im italienischen Meer zerstreut liegen, hat er aufgesucht und hat daraus eine Fülle von italienischen Meeresstudien mitgebracht, wie weder Ischià noch Capri, noch das sizilianische Gestade sie je den Malern liefern konnten, welche dort auf neue Motive Jagd machten.

Jene Landschaften wirkten so stark auf ihn, dass sie ihn zu einer Konklusion oder sozusagen einer Personifikation ihrer Eigenart trieben und er ihnen eine mythologische Interpretation zu Grunde legte. Diese verdichtete sich so naturgemäß in seiner Phantasie bald zu einer Meeresgottheit, halb Mensch, halb Tier, oder zur Vision einer einsamen und scheuen Nymphe, die unter den geheiligten Ölbäumen an der Quelle lagerte. Immer aber tragen diese Evokationen jenen grossen, düstren und feierlichen Charakter voll stolzer Melancholie, welcher das Hauptmerkmal der Urbanschen Kunst ist.

Und nun wollen wir noch berichten, dass dieser sehr bedeutende Künstler, der sich

H. URBAN—MÜNCHEN. Gemälde »Conca-Trägerin«.

H. URBAN—MÜNCHEN.

EINTAGSSCHNEE.

Bes.: Staatsgalerie—Budapest.

H. URBAN—MÜNCHEN. EINTAGSSCHNEE.

H. URBAN—MÜNCHEN.

GEMÄLDE »SOMMERTAG«.
Privatbesitz: Dr. Tölle—Mühlheim

H. URBAN—MÜNCHEN. GEMÄLDE »SOMMERTAG«.

H. URBAN—MÜNCHEN. GEMÄLDE »MORGEN«.

H. URBAN—MÜNCHEN. GEMÄLDE »SOMMERTAG«.

nie irgend eines lärmenden Reklamemittels bedient hat, unter den Künstlern der Jetztzeit vielleicht jener ist, der die Malmittel und Handgriffe seines Handwerkes am vollkommensten beherrscht. Von der Wahl des Holzes für seine Rahmen und der Grundierung seiner Leinwand bis zur Herstellung seines Firnis oder seines Permanentweiss, alles bestimmt und beaufsichtigt er selbst und ganz allein mit einem Fleiss und einer Leichtigkeit, welche zu höchster Bewunderung hinreissen. Und was müssen wir mehr bestaunen, die Anzahl seiner Rezepte für Tempera- und Enkaustikmalerei oder jene seiner Werke? Wir glauben es besser, obwohl es ziemlich schwierig wäre, die tiefe Poesie, welche dem geringsten seiner Werke innewohnt, zu beschreiben.

Glücklicherweise sprechen hierfür am sichersten unsere Illustrationen. W. RITTER.

WETTBEWERB EX LIBRIS. Ein eingehender Bericht über das Ergebnis dieses Wettbewerbes wird mit den Abbildungen der preisgekrönten und der lobend erwähnten Entwürfe im nächsten Hefte veröffentlicht werden. Hier mögen die Hauptpunkte genügen. Eingesandt wurden 275 Entwürfe, die Entscheidung fand am 17. März statt. Den I. Preis M 100.— erhielt Eduard Pfennig — Stuttgart, den II. Preis M 80.— Fritz Scholl—München, den III. Preis M 60.— Jul. Jughard — München. Mit einem Lob wurden die Arbeiten folgender Herren ausgezeichnet: Joh. Cladders—Crefeld, J. Engelhardt—München, Erich Gruner—Paris, Hans Günther-Reinstein—Hannover, B. Mauder—München, J. Mauder—München, Otto Obermeier—München, Herm. Schöne—Dresden, Jos. Sobainsky—Breslau, Konr. Westermeier —München, Christian Wild—Freiburg i. B.

H. URBAN—MÜNCHEN. DER TANZ.

Marcus Behmer. Ein Traum.

MARCUS BEHMER.

ES lässt sich denken, dass der Begriff der Reinlichkeit etwas mehr ästhetische Beifärbung hätte, etwa wie Klarheit, Ausgesprochenheit, und, dass dieser Begriff eine allgemeine wertgebende Geltung genösse. In diesem Falle könnte man mit Recht behaupten, Marcus Behmer sei einer der reinlichsten Künstler, die es gibt. Reinlich insofern, als er danach trachtet, jede Sache, jeden Gedanken, jedes Motiv, im Leben wie in der Kunst, als das ansehen zu können, was es wirklich ist; das heisst, die Eigenschaften der Erscheinungswelt für *sich* sowohl, als auch die Zusammensetzung und Ordnung der Eigenschaften in den Objekten so genau wie möglich zu erkennen! jedem Dinge den ihm zukommenden Platz anzuweisen; was sich nicht verträgt, auch nicht zusammen zu dulden, geschweige denn ohne Grund schmierige Mischungen herzustellen. Sein Wesen ist das der reinlichen Scheidung, weshalb auch das Verständnis der meisten seiner eigentümlichen Schöpfungen mit Hilfe dieses Begriffes ganz leicht gelingt. Man muss sich die Art, wie sich die Vorstellungen eines Künstlers bilden, nur recht lebhaft zu vergegenwärtigen suchen. Wie *er* das Leben ansieht und darauf mit seiner besonderen und intensiveren Empfindung reagiert, das ist das wichtige. — Die Behmersche psychische Reinlichkeit äussert sich bei diesem zunächst in dem Wunsche nach isolierter Erfassung, nach Aussonderung der Begleit-Umstände oder auch Begleit-Sensationen. Er will das, was in der Natur eines jeden Wesens liegt, seinem Ausdrucke nach herausfinden. Man hat ihm den Vorwurf gemacht, dass er sich um die Natur *nicht* kümmere, und doch tut er es in seiner Weise mehr als andere, indem er das einzelne so rein als möglich zu ergreifen trachtet. Mit der Reinlichkeit hängen ferner zusammen die Ab-

wesenheit von Sentimentalität und eine fast übertriebene Sachlichkeit. Nichts ist ihm so widerwärtig, als wenn sich Leute vom Augenblick oder irgend einer unsauberen weil nicht hergehörigen Wallung überrumpeln lassen. »Scheide Deine Regungen, Deine Motive, Deine Gesichte und *die* stosse aus, die nicht zur Sache gehören.« Der Abscheu vor unsachlicher Sentimentalität führt aber zur Satyre.

Als kleiner Junge liebte Marcus Behmer nichts mehr als buntes Papier, schöne grosse einfarbige Bogen: ganz rot, ganz blau, ganz gelb, herrlich! Auch jetzt ist er von dieser Liebe noch nicht geheilt, noch immer kann ihn so etwas entzücken oder auch ein ganzer Stoss Papier, ein Stoss von ein und derselben Sorte, schön eckig aufgeschichtet, mit einem Wort — ein reinlicher Stoss! —

Reine klare Sinnenqualitäten, dass ein Ding so gleichmäßig rauh ist, dass es so glatt gehobelt ist, dass es so schön wippen kann, haben das Kind gereizt, sie werden auch in der Gestaltungsweise des Künstlers eine wichtige Rolle spielen. Es ergibt

Ma
Bel
Ex

sich ganz von selbst, dass seine technischen Mittel nicht sehr verwickelt sein können. Komplizierte Malweisen, etwa wie die moderne Öltechnik, können nicht in seiner Absicht liegen. Sie lassen sich zu schwer dirigieren. Er aber will möglichste Sicherheit. Man wird verstehen, warum gerade Marcus Behmer, die Schwarzweiss-Darstellung bevorzugt. Was er gibt, sind schwarze und weisse Flächen durch rhythmische Linien begrenzt; manchmal auch Farbe — nur keine Farben durcheinander. Es muss Gelegenheit geboten sein zu klarem Absetzen, zur Isolierung der Qualitäten, des Rauhen, des Glatten, des Knittrigen, für reine Linienzüge und sauberes Auswägen. — Bei der Anwendung dieser Grundmittel führt nun des Künstlers reinliches Scheidungsvermögen zu einer ganz unglaublichen Präzision. Die Sucht, alle Motive zu scheiden, alle Obertöne, alle Mitschwingungen der Musik der Erscheinung bestimmen

Marcus Behmer.
Madame Giroflée.

und einzeln fassen zu können, diese sublimierteste aller Differenzierungskünste, tritt nun ihrerseits in Tätigkeit, um mit den wenigen Darstellungs-Einheiten, um mit schwarzen und weissen Flecken, Pünktchen und zittrigen Pinselbahnen etc. alle Möglichkeiten der künstlerischen Anwendung dieser Mittel an einer gegebenen Konzeption zu erschöpfen. Darin eben liegt der Reiz solcher simplifiziert-raffinierten Kunst, Vollkommenheiten wenigstens als möglich empfinden oder besser noch, Unvollkommenheiten mit grösster Leichtigkeit finden zu lassen. Beispiel: »Die Maus in Ähren«, Zeichnung (Abbildung Seite 506). — Von der Maus, die geduckt und mit wissendem Blick im Mittelpunkt des Bildes sitzt, soll vorerst nicht die Rede sein. — Der Künstler hat mit einer Ähre gespielt. Was ihn daran reizt, sind die spröden kleinen Borsten, die wie Glas, spröder eigentlich wie Glas abspringen, sobald man sie biegen möchte. Ferner, dass diese kleinen starren Borstenästchen so fein jeder für sich existieren, sich nicht ins Gehege kommen, und dass sie so zittrige Kurven bilden. Dann haben ihn sicher gereizt die verschiedenartigen Pünktchen auf dem schmalen Blatt, die in scheinbar willkürlichem Rhythmus in verschiedenartiger Geschwindigkeit nebeneinander hergehen. — Was holt sich also des Künstlers Empfindung aus der Erscheinung heraus? Das Spröde, die Linien, die Pünktchen, die Richtungen, den feinen Bau. Dass die Dinger Farbe haben, dass sie in Feldern ein Ganzes bilden, dass sie im Winde wogen, alles das ist ihm gleichgültig. Er will vor allem *das* haben, was er gesehen hat, was *ihn* entzückte. — Wie kommt nun der ganz spezifische Ausdruck zu stande? — »Vor allem lasse ich die Farbe fort. Farbe ist gegen Weiss nicht hart genug, wie kann ich da Sprödes machen! Ich will die kleinen Borsten aber so spröde als möglich, also nehme ich den stärksten Gegensatz: schwarz und weiss! Weiter! Räumlichkeit? Wie kann ich das Räumliche brauchen, da käme ja Luft hinein. Luft macht aber Sprödes weniger spröde, und auch die feinen Linien, die Kurven, das Zittrige, das Vorstechen, alles würde schwächer, wenn es im Raume stünde. Soll die Sache so sein, dass das, was ich an der Ähre am stärksten empfunden habe, wirksam wird, so gehört sie in die Fläche. Das ist meine Kunst, dass ich weiss, dass dies in die Fläche gehört.« — »Die Fläche kann natürlich nicht unendlich sein. Ich muss sie begrenzen und zwar muss sie gerade so gross sein, dass die Ähren denjenigen Seltenheitswert in dieser Fläche bekommen, der ihrer Zittrigkeit, Sprödigkeit etc. die grösste Wichtigkeit verleiht. Sind zuviel da, sehe ich das

Marcus Behmer. Gevatter Tod.

Aus der Zeitschrift „Die Insel".

Marcus Behmer. Botanik.

Einzelne nicht genügend an, sind zu wenig da, verliert sich der Ausdruck des Typischen, wie: Alle solche Ähren sind spröde und zittrig.« — Dies nur als Beispiel dafür wie man mit dem Mittel schwarz-weisser Fleckenverteilung die feinsten Qualitätsbezeichnungen in höchster Differenzierung zu Wege bringen kann. Natürlich ist noch nicht die Hälfte der Beziehungen erschöpft. Man suche sich selber: die Richtungsgesetze, die Flächenfüllung, die Auswägung usf.

Die Einfachheit auf der einen und höchste Differenzierung auf der anderen Seite bedingt eine ganz bestimmte Arbeitsmethode, ich möchte sie die Einpendelungsmethode nennen. Sie ist jedem Künstler mehr oder weniger eigen, tritt aber bei Marcus Behmer infolge seiner Natur, seines Sinnes für Deutlichkeit viel schärfer hervor. Alles, was er macht, besonders die etwas reicheren Blätter, besteht aus festen und eingependelten Elementen, d. h. ein Ding, ein Teil des Ganzen wird im Kopf konzipiert; das Gefühl des Künstlers spricht sich entschiedener dafür

ganz verschieden aus. Dieses Ding, eine Linie, ein Kopf, ein Mann mit einem Buckel, ein komisches Tier, in seinem Erscheinungs-Umfang oft ist zuerst bestimmt und wird nun festgelegt. Es wird so lange daran gearbeitet, bis es sicher ist. Darauf beginnt dann die Einpendelungs-Arbeit mit anderen Dingen. So lange werden andere Dinge zu dem ersten in Beziehung gesetzt, mit ihm im Rahmen herumgruppiert, bis nichts sich mehr bewegen lässt und alles sich gegenseitig zur höchsten Wirkung steigert. Bei der Maus auf der Ähre z. B. ist die Ähre der feste Teil, sie war von vorneherein gegeben, weil das feine Vorbild den Künstler überhaupt zur Darstellung gereizt hat. Die Maus aber in ihrer schwarzen Kompaktheit als Gegensatz zu den dünnen Ährenfäden, als Zentrum und Schwerpunktsträger, und ihr Schwänzchen als öliger Kontrast zu der Sprödigkeit der Ähren, sind der eingependelte Teil. Die Bedeutung der beiden Gattungen nach vollendeter Gestaltung ist eine sehr verschiedene. Oft entsteht gerade durch das Einpendeln etwas besonders reizvolles, neues, wodurch diejenigen Teile der Arbeit, von denen man ausgegangen war, nicht selten ganz in den Hintergrund gerückt werden. So ist die wunderbare Rüsselmaus

Marcus Behmer. Die Stachel-Blume.

in diesem Falle ein wirklich köstliches Geschenk der Bemühung um die Flächen-Füllung. Sehr fein zeigt sich auch das Einpendeln auf dem Blatte »Der Klee« (Abb. S. 507), wo der Stengel mit der Blüte eben auf diese Weise seine Elastizität erhält. Er ist im wörtlichsten Sinne ein Pendel.

Wie pendelt man die Dinge ein? Man könnte ebensogut fragen: Wie stellt man eine Bildeinheit her? Jedes Bild verlangt natürlich die sorgfältigste Auswägung, nur tritt dieses Prinzip bei anderen Künstlern mehr in den Hintergrund. Bei Marcus Behmer, den wie gezeigt worden ist, die ihm eigene Empfindung den Flächenstil als bestes Ausdrucksmittel hat wählen lassen, bedeutet die Auswägung unendlich viel. Alle Dinge haben ihre Eigen-Sphäre, ihr Gesicht, ihren Rücken. Man bildet nicht nur ihre sichtbare Körperlichkeit, sondern stellt auch ihre Sphäre, ihre Tendenz dar, indem man das einzelne Ding zu einem anderen, oft auch nur zum Bildrande in ein Spannungsverhältnis bringt. Die Dinge jedoch so darstellen, dass einerseits ihre Richtungen, ihre »sphärischen« Kräfte recht deutlich werden, sie sich andererseits aber stets das Gleichgewicht halten, ist eine von den Haupt-Absichten Behmerscher Kunst. Als Beispiel sei genannt die in die Ecke gerückte, aber den ganzen Bildraum durchstrahlende Stachelblume (Abb. S. 492). Oft erscheint ein Geschöpf Behmers überhaupt nur geboren, um recht wirkungsvoll in eine Fläche eingesperrt zu werden, wie dies bei der »Frucht« (Abb. Seite 493) der Fall ist. Es ist die reine Lust, zu sehen, wie dieses quallig sich bewegende Orchideentier mit dem getigerten und darum anziehenden Mittelpunkt in so einem quadratischen Felde zurecht kommt; wie es mit den festen, schwarzen Teilen Halt sucht und den nervöseren Stachelfühler vorsichtig ins Leere streckt. — Solche Flächengeschöpfe sind auch mehr oder weniger die vier »Botanik« genannten Vignetten (Abb. S. 492 und 493 oben) und die wandelnden, sich begrüssenden, unsinnige Schleppschatten aufweisenden Lebensbäume in »Ein Traum« (Abb. S. 489).

Marcus Behmer. Botanik.

Der Sinn für Reinlichkeit ist der Sinn für die Eigenschaften. So kommt es, dass die Darstellung der sinnlichen Qualitäten ganz ausserordentlich gut gelingt. Siehe die Hautfalten des Tieres auf dem Ex libris

Marcus Behmer. Frucht.

Dr. Heinzmöller (Abbildung S. 490). Die stählerne Stachlichkeit des Zweiges und die wollige Stachlichkeit der Blüte in der Zeichnung »Stachelblume« (Abbildung S. 492). Das zähe Tropfen, das strohige Sichballen in Botanik 2 und 3 (Abb. S. 492), das Knusprige in den Gelenken der Ähre und des Kleestengels (Abb. S. 506 und 507).

Wie er die Eigenschaften der Dinge einzeln rein herauszubringen sucht, so reizen ihn auch die seelischen Äusserungen zu isolierter Darstellung. Nicht einen grausamen Menschen mag er geben, ihm gefällt das Grausame, das zähnefletschende und doch ängstliche Forteilen (S. 491) »Gevatter Tod« oder das Magergierige u. das Dickgierige (s. »Honigsauger« u. »Früchtevogel« (Seite 511).

»Der Honigsauger«. Ein Wesen mit einem Genusschnabel. Damit die Gier in der Bewegung deutlich wird, muss der Hals gewaltsam umgebrochen werden. Durch den Widerstand wird die Tendenz hervorgehoben. Dieser Gier setzt sich der Geiz der Pflanze entgegen; sie ist so gebildet, dass man nur mit Mühe an ihre Schätze gelangen kann, ihr Kelch ist geschlossen und durch Stacheln geschützt. Durch diese Mittel wird der Ausdruck gesteigert, wie auch durch das zweibeinige Umklammern der Blüte. Das Dickgierige gedeiht besser. Ihm legt die Natur in übergrosser Freigebigkeit die Schätze zur Auswahl vor. Andere Leiden des Gierigen entstehen: Wie soll ich das alles herunterbringen! Wo fang ich an zu schlingen!

— Das Herausholen der reinen Qualitäten hat fast immer schon etwas Komisches oder Gespenstiges. Die Wirklichkeit setzt sich eben nicht so einfach zusammen, und bei dem, was Behmer gibt, fehlen fast immer notwendige Wirklichkeits-Eigenschaften. Man hat behauptet, Behmers Tiere hätten organische Möglichkeit. Ich glaube, die meisten haben keine. Siehe »Das Ungeheuer« (Abb. S. 497). Irgend eine Naturnotwendigkeit geht ihnen ab. Bald haben sie kein Gewicht, bald Beine, die aus Stahl sein müssten, um imstande zu sein, den darüber getürmten Leib zu tragen, bald ist der Hals zu dünn, bald bestehen sie nur aus Augen usf. Was wirkt denn überhaupt grotesk? Das Nichtmotivierte, das Unvermittelte, das Unverhältnismäßige.

Von den Reinlichkeits-Eigenschaften des Künsters kommen dem Buchschmuck zu Gute, das feine Auswägungs-Vermögen, die Durchempfindung jedes, auch des kleinsten Teiles, die Klarheit und mannigfaltige Charakteristik der Darstellung. Siehe Initialen (Abb. S. 489, 494 und 501). Ausserdem aber zeigen sich gerade hier Phantasiekräfte der anmutigsten Art. Man

Marcus Behmer. Initialen.

Mit Genehmigung des Herrn A. Olbricht.

MARCUS BEHMER — WEIMAR.
TITELBLATT ZU »KLEIN JÖTA«.

muss wirklich lustig in ein Kapitel hineinwandern, wenn man gleich am Anfang eine so kuriose Begrüssung erfahren hat. Siehe die Initialen auf Seite 494. Was für ein eitler und wichtiger Vogel ist z. B. das schlangentötende P. Wie lächerlich niedergeschlagen geht F durch die Welt. W ist ein paar mit dem Halse vor- und rückwärts wippender Hühner, die es sehr eilig haben. Das etwas zu schräge A teilt seinen Raum mit Schaumblasen. Ein Männchen, selbst wie Schaum, sitzt da und spielt sich als Schöpfer auf. — Für die Illustration vereinigt Behmer so ziemlich alles, was ihm nach den Forderungen dieser Kunst Bedeutung verleihen müsste. Er ist dekorativ. Seine Bilder schmücken. Sie sind so streng wie schöne Schrift oder schöner Druck. Sie sind von grosser Klarheit der Erscheinung, geben überall das Herausheben des »Eigentümlichen«, des Typischen, und endlich sind sie auch typisch in der Raumdarstellung. Es sind Bühnen! Der typisierte Raum ist die Bühne.

Die gute Illustration muss sich aus allen diesen Eigenschaften zusammensetzen. Sie darf keinen individuellen einmaligen Vorgang zeigen. Sie liefert

Marcus Behmer.
Der Morgen.

höchstens nur Requisiten, mit denen der Leser nach Belieben schalten und walten mag. — Salome (Abb. S. 498). Es spielt ein sinnliches Weib in diesem Stück. Da ist sie! Alles an ihr ist Sinnlichkeit, grausam-perverses Weitergetriebensein. Das soll man sehen. Was sie tut, ist für den Illustratoren nur insoweit wichtig, als es zur Erhöhung des Typischen beiträgt. Alles übrige sagt ja der Dichter.

Ebenso beim »Mädchen mit den Goldaugen«. Siehe das Blatt »Der Morgen« (Abb. S. 496). Da ist die frierende verhutzelte Alte. Sie sitzt in der Kälte fest und muss sich ihre Kupferstücke verdienen. Im Hintergrund wie eine szenische Anmerkung: Avenue einer vornehmen Metropole.

Es ist unmöglich, in so wenigen Zeilen eine Umschreibung vom Wesen dieses merkwürdigen Künstlers zu geben. Die wenigen Andeutungen müssen genügen. Sie sollen dazu dienen, den Liebhaber zur selbständigen Beurteilung und Erfassung einer Kunst anzuregen, die mit mehr als einer ihrer Grundeigentümlichkeiten aus dem Wesen moderner Empfindung hervorgesprossen ist.

FR. WICHERT.

Marcus Behmer. Das Ungeheuer.

Aus: H. de Balzac. Das Mädchen mit den Gold-Augen. Insel-Verlag, Leipzig.

Aus: Oskar Wilde. Salome-Tragödie. Insel-Verlag.

MARCUS BEHMER.
DER WUNSCH.

Aus: Oskar Wilde. Salome-Tragödie. Insel-Verlag.

MARCUS BEHMER.
DIE ERFÜLLUNG.

Aus Oskar Wilde. Salome-Tragödie. Insel-Verlag.

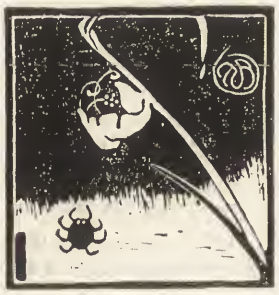
MARCUS BEHMER.
DAS OPFER.

MÄCENATENTUM.

Indem wir heute nach den Ursachen moderner Kulturlosigkeit forschen, erkennen wir, dass es weniger ein Mangel an wirklich guter Kunst ist, die sie bedingt, als die Ungleichheit zwischen Nachfrage und Angebot. Einem breiten Proletariat von Künstlern, steht ein noch grösseres in Kunstdingen undifferenziertes Publikum gegenüber, das teils gar kein Kunstbedürfnis empfindet, teils seinen unentwickelten Geschmack als Maßstab an die Schaffenden legt. Für die wenigen Begabungen, deren Werke hinlänglich ausreichten, das Bedürfnis der Verständigen zu befriedigen und der Kultur als Wegweiser zu dienen, bleibt nicht der notwendige Entfaltungs- und Wirkungsraum. Es fehlt der geregelte Austausch zwischen Künstler u. Publikum, da keiner recht weiss, für wen er eigentlich arbeitet: der Reklameheld sucht seinen Nächsten auf der Ausstellung zu überschreien; der Schöpferische ist auf sich selbst angewiesen und welkt, nur zu oft ohne den aufmunternden Zuspruch des Auftraggebenden, hin, wie die Pflanze ohne Sonne. — In früheren, mit einer Kunstblüte so reich gesegneten Zeiten, war die Kultur eine solche der Bevorzugten. Die wenigen vornehmen Familien, an ihrer Spitze der regierende Adel, waren die Konsumenten und wiesen somit dem Geschmack die Richtung, der Künstler aber war ein schlichter Handwerker, dessen Kunst vom Religionskult den Inhalt erhielt; so war sie Repräsentant des Volksempfindens zugleich. Eine Ausnahme hiervon macht eigentlich nur die italienische Renaissance, hier

Marcus Behmer. Schüler und Erzieher.

Aus H. d. Balzac. Das Mädchen mit den Gold-Augen. Insel-Verlag.



Marcus Behmer. Holzschnitte.

wurden schon weitere Kreise Konsumenten, drang das Kunstbedürfnis bis in das Volk hinab, ohne wie in unseren Zeiten zu entarten. Wenn nun auch Dürer von sich während seinem italienischen Autenthalte sagte: »hier bin ich ein Edelmann, daheim ein Schmarotzer«, so muss doch auch in Deutschland rein instinktiv das Kunstempfinden der kleinen Leute damals ein sicheres gewesen sein, das am Bilde nicht nur den religiösen Inhalt verstand, sondern auch die Handwerksarbeit zu schätzen wusste, sonst hätte es nicht auf jedem Gebiet bis auf den Türnagel, mustergiltiges geschaffen.

Anders und unseren Verhältnissen verwandt, wurde es zuerst im Holland des 17. Jahrhunderts. Die niederländischen Befreiungskriege hatten grossen Wohlstand über die Lande gebracht und ein Bürgertum ans Ruder, das sich seltsamerweise in der aussergewöhnlich starken nationalen Kunst nicht wiedererkennen wollte und für Ausländerei und Vergangenes zu schwärmen begann, recht nach Parvenu-Art. Die durch den Protestantismus eingeleitete Befreiung der Persönlichkeit brachte zudem insofern einen Wandel in das Kunstschaffen, indem an Stelle der aus dem Kultus fliessenden Tradition nun mehr und mehr die Erfindung des Einzelnen trat. Diese beschleunigte die Entfremdung zwischen Künstler und Volk, der die französische Revolution den Ausschlag gab. An Stelle des Adels von einst, der die Kunst beschützte, haben wir jetzt ein Bürgertum, das fast ausschliesslich mit dem Künstler auf Kriegsfuss lebt, und von nun an zwei Kunstströmungen: eine retrospektive, historisierende: die der Akademie, und eine vorwärtsschreitende: die »Sezession«. Während aber einst, im alten Rom, die politische »secessio« eine des Volkes war, das sich gegen den Adel auflehnte, ist es nun umgekehrt: die Sezession, d. h. die selbständige Kunst ist die Kunst der Wenigen, der ein entsprechender Mäcenas vollständig fehlt, falls der Zufall nicht den Einen oder Andern dazu macht. Das Volk aber, das einst die kunstfertigen Handwerker lieferte, ist nun zur konsumierenden Bourgoisie aufgerückt, die zur Akademie hält. Dabei ist der Adel natürlich nicht von der Bildfläche verschwunden, aber in eine schiefe Lage geraten. Gehen wir dem Wesen des Adels auf den Grund, wir erkennen ihn als das in allen Lebenszügen sich unhemmbar durchsetzende Prinzip der Auslese und Erhaltung. Wie die Dinge aber nun einmal liegen, hindert die heraufgekommene Bourgoisie und deren Exi-

Marcus Behmer. Hier soliten Rosen stehen.

Zu J. O. Jacobsen. Mit Genehmigung des Herrn Reinhold Lepsius.

stenz-Bedingungen den Adel, auf allen Gebieten ein lebendiger Faktor zu sein und der Gesetzgeber, da sie und ihre Berufsgruppen in ihrer unruhvollen Zusammensetzung und Vorbedingung seinem Wesen widerstreiten. So sah er sich bald auf ein engeres Feld beschränkt, das ihn zwang, aus einem »produktiven« mehr ein »assimilierender« Stand zu werden. Denn wie sehr in gewissem Sinn er auch der Träger des Besten der Nation ist, die Kriegerkaste, wie gewaltig der Militarismus in den letzten Dezennien auch angeschwollen sein mag, trägt mehr und mehr den Charakter des Unproduktiven, da es an entsprechender Betätigung der Persönlichkeit fehlt, die zur Nummer geworden ist und man auch darin, seltsamerweise, dem nivellierenden Geist der neuen Zeit in die Hand arbeitet. So herrscht der gleiche Zwiespalt wie zwischen Künstler und Volk, zwischen dem Adel und Leben: beide sind getrennt und können sich nicht wieder einen; eine schlimme Krise des Übergangs, die erst ausgeheilt sein wird, wenn die von der heutigen Bourgoisie geleugneten Adelsprinzipien sich aus dieser aufs neue entwickelt haben werden, was das gleiche bedeutet wie eine Einigung zwischen Kirche und Wissenschaft, vielmehr eine Fortentwicklung dieser zu jener. D. h. die Bourgoisie muss unablässig in den Adel überwachsen und überleiten, ihn so mit frischem Blute füllen und ihrerseits aus seinem über die Jahrhunderte gewahrten heiligen Gefässe die Weihe des Geistes erhalten. Es muss eine prinzipielle Vermischung stattfinden unter dem alten Symbol, damit der Adel nicht als Fremdkörper im Fleische des Volkes sitzt, und nicht allmählich einem zweiten, wenn auch weniger blutigen Ansturm erliegt. Denn die Trennung, die geistig mit der Reformation begann, muss aufhören, wir müssen eine einheitliche Masse werden, die ein fortlaufender Träger der Entwicklung ist. Wie so der Adel abseits steht, kann er naturgemäß die moderne Kunst nicht fördern, und behält sich sein geschmackvollerer Teil die Pflege der guten alten Meister vor, indem er wertvolle Bildergalerien anlegt, während die weniger verständnisvolle Aristokratie, wie die Bourgoisie, zur Akademie hält.

Mareus Behmer. Holzschnitte.

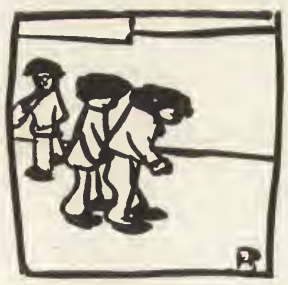
Infolge dieses Entwicklungsganges der modernen Gesellschaft ist die Kunst nicht nur ihres Mäcenas beraubt, sie ist direkt wurzellos geworden und naturgemäß in keinem Lande derart wie in dem unsrigen, das sich nach den Verwüstungen des 30jährigen Krieges nie recht

Mareus Behmer. Die Vase.

Zu Leopold Andrian.

erholen konnte. So wuchs die neue Gesellschaft aus einem vollends zerrütteten Boden und dem Künstler fehlte der Anknüpfungspunkt: nicht nur, dass er nicht recht wusste für wen er arbeite, auch der Strom der Empfindung floss nicht aus einer Gemeinsamkeit in ihn, was sich um so bemerkbarer machte, je selbständiger die junge Kunst zu werden strebte. Und so entsprang notwendig hieraus die Ausländerei unserer jungen Künstler. Erst in der »Nation« kommt der Geist und die Qualität eines Volkes zu kulturellem Bewusstsein und wird zum Mark, das die künstlerischen Gebilde absichtslos formt. Daher kann es gar keine andere als eine »nationale« Kunst geben, wie uns ein Blick auf alle grossen Zeiten lehrt, was freilich nicht ausschliesst, dass zu allen Zeiten ein Austausch der technischen Errungenschaften über die Landesgrenzen stattfand, und dass die krampfhaften Bestrebungen gewisser Neueren, durchaus »national« zu sein, ein Zeichen von Schwäche und der gleichen vorhin geschilderten Wurzellosigkeit sind. Denn auch diese neuen »Deutschtümler« verschliessen sich der Entwicklung wie die bourgoise Akademie. Unter gesunden Bedingungen fürchte der Künstler nicht, in Anlehnung zu fallen und ist durchaus gegen sie gefeit. Indem nun die wenigen Produktiven vor allem in Deutschland ganz auf sich angewiesen und gegen die Rückständigkeit der Akademie und die Geschmackunbildung der Bourgoisie die Entwicklung der technischen Seite der Kunst, wie jede neue Zeit eine solche mit sich bringt, zu pflegen berufen waren, konnten auch sie nicht, oder doch nur selten, jenen Anschluss an die innersten Lebens-Regungen der Kunst finden, die ihr organische Wärme verleiht und jene Resonance-Fähigkeit mit der jedes »erlebte« Werk dem Beschauer zu antworten hat. Es musste auf diese Weise das »Technische«, das »Begriffliche« zu sehr in den Vordergrund rücken und das »Schöpferische«, gemessen an den grossen Werken früherer Zeiten, verarmen. An Stelle des Individualismus, der an sich schon ein gefahrvoller Schritt im Geistesleben war, trat ein unfruchtbarer Subjektivismus, der inmitten der Rückständigkeit der Rechten und der Kulturlosigkeit der Linken, hartnäckig jede soziale Abhängigkeit leugnete und in einem phantastisch zugestutzten Gewande mehr nackend als bekleidet einherging, wie jener

Marcus Behmer. Der Ritter.



Märchenkönig, den die Kinder auf der Strasse auf seine Blössen aufmerksam machen mussten. — Eine weitere Folge dieser überaus komplizierten Zusammensetzung unserer Zeitströmung und Geistesrichtung ist das entschiedene Verkennen und wirkungslose Schaffen hervorragender Naturen. Nie ist so wie in unseren Tagen die professorale Mittelmäßigkeit am Ruder gewesen und ein Blick, von der Malerei weg auf die Philosophie, auf das Leben und Denken zwei so hervorragender Geister wie Dühring und Lagarde gibt uns ein deutliches Beispiel und zugleich die Mahnung, ob nicht ähnlich Gutes im vollends Verborgenen ungekannt dahinwelken musste. Denn es hat den Anschein, als ob in unseren Tagen, wie die Mittelmäßigkeit glänzend und vom Beifall der Menge angespornt, eine Gruppe stark organisierter und für Grosses entschieden vorbestimmter Geister, nicht zur Entwicklung kommen konnte. Jedenfalls sind aufmerksamen Beobachtern nicht selten solche Typen begegnet, die neben dem auch körperlich schwächlichen, neurasthenischen Kunstjünger von heute, an physischer und geistiger Bildung an die Repräsentanten grosser Kunstzeiten erinnerten, nun jedoch zumeist frühzeitig den Wettlauf mit dem Unebenbürtigen aufgaben und epikuräischen Lebensgenuss verfielen. Ihre stärkere Anlage fand unter den gegebenen Bedingungen nicht den rechten Anschluss, während der flache Durchschnitt die technischen Neuerungen der Wenigen, mit denen diese Starken sich nicht begnügen konnten, flugs zur Manier verarbeiteten. Die Zugehörigkeit zur neuesten Richtung aber ist durchaus kein Maßstab für den Umfang der Begabung.

Einst galt der »Auftrag«, Tradition und Kultus nährten ihn, seitdem aber die neue Gesellschaftsordnung dem Künstler diesen Auftrag nahm und ihn auf sich selbst stellte, fehlte den meisten der Anlass zum Schaffen auch »innerlich«: *das Erlebnis!* Die Fabrikation der Marktware kam in Schwung, der das immer heftiger grassierende Ausstellungswesen die weit aufgeschlagenen Tore öffnete. Und es fiel mit dem stetig zunehmenden Verschleiss der Kunst zugleich die Achtung vor dem Werk und dem Schaffen, weil dem grossen Publikum der Verkehr mit der Kunst

Marcus Behmer. Mater.

Aus: Vita somnium breve.

Aus der Monatsschrift »Die Insel«. Insel-Verlag, Leipzig.

MARCUS BEHMER. MAUS IN ÄHREN.

Aus der Monatsschrift »Die Insel«.

MARCUS BEHMER. ZEICHNUNG: KLEE.

durch die Ausstellungen zu sehr erleichtert wurde, während frühere Zeiten, da die Kunst allein eine Sache des Auftraggebers und des Künstlers war, nicht nur ein grösseres Maß von Initiative, auch ein solches von Respekt und Verständis voraussetzten. Daneben ist dann eine neue Art von Mäcen entstanden, der zwar nur die gute Kunst fördert, zugleich aber als die giftigste Blüte des bourgoisen Händlersinnes bezeichnet werden muss: es gibt in London, Paris und Amsterdam längst, bei uns noch weniger, eine Gruppe von Börsianern, die, das unbekannte Genie völlig missachtend, die ruhmbedeckten Werke wie Wertpapiere kauft und sie, als sichere Kapitalanlage, nicht mal mehr aus der Kiste nimmt. So ist an diesem Punkte nicht nur der Künstler durch den neuen Gang der Dinge protektionslos geworden, sondern seinem Werk auch die natürliche Wirkung abgeschnitten.

Und doch ist die Zukunft nicht aussichtslos. Mag es auch zutreffen, dass die stärksten Intelligenzen teils keinen Anschluss finden, teils sich im Augenblick der Kunst nicht zuwenden, weil die soziale Frage mit ihrem lauten Programm im Vordergrunde steht, und das allzu heftige Betonen der Kunst beinahe wie eine unzeitgemäße Überschätzung erscheinen lässt, mag auch der Sozialismus mit seiner Begleiterscheinung, der Frauenbewegung, die Kulturlosigkeit eher noch gefördert haben, indem er einen Teil der Frauen der Kennerschaft ihres alten Bereichs entriss und so vorläufig die Kultur der Häuslichkeit entgeistigte, mag auch die Maschine den Markt mit billigen Massenartikeln überschwemmen, wo früher aus der Hand des Arbeiters ein Kunstwerk auf den Platz kam, diese ganze Bewegung muss auf einen Punkt kommen, da ihr nichts übrig bleibt als aus sich selbst Anschluss an den alten Geist zu suchen und so jeder neuen Lebensregung die Spuren des Künstlerischen zu geben. Dann wird nicht mehr der Einzelne, dann werden die Völker die Rolle des Mäcenas übernommen haben und an Stelle des zu verehrenden Kultusbildes, das nur in der alten Zeit die Malerei auf jene Glanzhöhe führen konnte, wird die Nutzkunst des Alltags dem Leben jedes Einzelnen Vornehmheit und Weihe geben. — RUDOLF KLEIN.

EUGÈNE CARRIÈRE †.

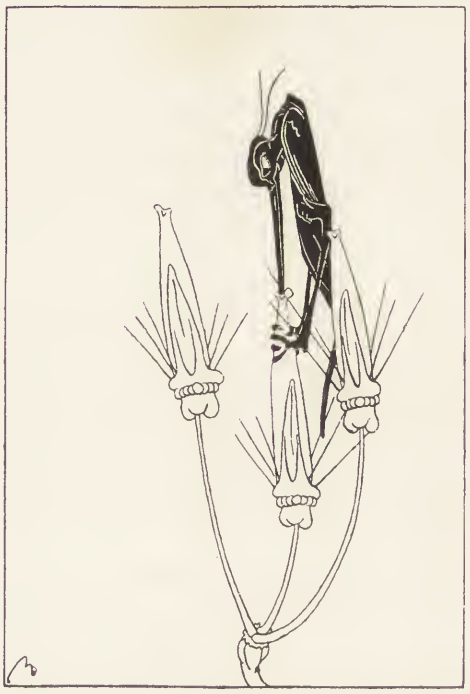
Der Name weckt die Erinnerung an blasse, wie aus leuchtenden Nebeln geformte Gesichter, an Augen, die tief und fremd in den unseren ruhen, an Hände, die weiss und gespenstisch, mit einem Ausdruck voll Geist und Leiden, aus dunklen Gewandpartien hervorleuchten. Er weckt die Erinnerung an eine Künstlerwelt, deren Gestalten mit einem geheimen, tödlichen Gram belastet scheinen. Ihre Ruhe ist Schwermut, ihr Lächeln ist von Tränen verschleiert, sie stehen in Dunkel und Schatten wie Verirrte in einem tiefen Walde. Ihre überhellen Stirnen adelt eine menschenfremde Würde. Sie tragen ihr Leben wie eine schwere Mission, wie eine heilige Mission, die Opfer und Leiden auferlegt. Das Licht, welches von diesen sinnenden Gesichtern und diesen apathischen, geistigen Händen ausgeht, ist nicht das Licht des Tages und der Sonne. Es kommt von innen, und es ist die Seele, die ihre Hülle strahlend durchbricht. So fein, so leise und tröstlich hat selten das Wort eines Künstlers geklungen, und im Reiche der Dichtkunst findet man höchstens bei Maeterlinck, dem Lobredner des Schweigens, oder bei Rainer Maria Rilke, dem zarten Poeten der Stille, ähnliche Töne wieder.

Man hat *Carrière* den Maler des Okkultismus und des Spiritismus genannt. Das Wort ist eine schlechte Feuilletonistenprägung. Carrière ist nicht Okkultist, sondern Esoteriker. Sein Blick ist auf das Bleibende, das Ewig-Bedeutungsvolle im Menschen gerichtet, und da alles Bleibende im Innern liegt, gewann seine Kunst die vornehmen, tagfremden Geberden, gewann sie jene ins »Hinterweltliche«, ins Übersinnliche hinausweisende vage Geste, die das Hauptmerkmal seines Schaffens wurde. Carrière gehört zu jenen zahlreichen Erscheinungen, in denen als Rückschlag auf den Licht- und Farbentaumel des ersten Impressionismus eine fast verstiegene Geistigkeit zum Durchbruch gelangte. Die Nerven fingen an, von der lauten Janitscharenmusik des Sensoriums verletzt zu werden. Man begann von neuem das Dunkel zu lieben, die tiefen brauenden

DIE GERAVBTE ORCHIDEE.

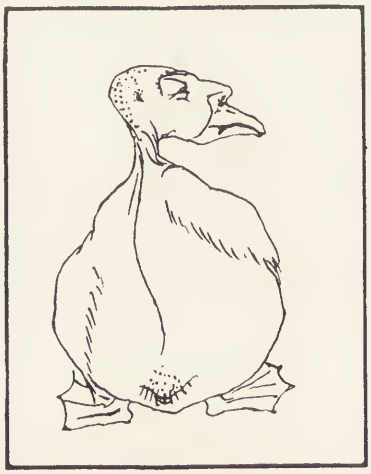
Mit Genehmigung des Herrn Freiherrn von Hadeln.

MARCUS BEHMER.
DIE MANTEL-SPANGE.



Marcus Behmer. Früchte-Vogel, Honig-sauger.

Schatten, welche die Seele wie auf Daunen wiegen. Carrière ist in der Flucht vor der Farbe und dem Licht wohl am weitesten gegangen. Seine ersten farbigen Versuche scheinen ihn sehr bald darüber belehrt zu haben, dass für seine eng umgrenzte, aber ausserordentlich feine Begabung auf dem Felde der Polychromie keine Lorbeeren zu holen waren. Diesem inneren Zwange und dem Zuge der Zeit folgend schlug er einen Weg ein, der ihn von der prunkenden Oberfläche der Erscheinung in tröstliche Tiefen hinabführte. Camille Mauclair hat im Februarhefte der »Art et Décoration«, wenige Wochen vor dem am 27. März erfolgten Tode des Künstlers, diesen Weg zu zeichnen versucht. »Carrières Ideal ist beschränkt«, sagte er, »aber wenn sich seine erstaunliche Begabung auch nicht in die Breite erstreckt, so dringt sie doch in die Tiefe. Carrière besitzt einen ungewöhnlich starken Willen. Statt ihn zu gebrauchen, um alles zu umfassen und dabei Gefahr zu laufen, bestechend und oberflächlich zu werden, hat er sich seiner bedient, um alles nicht Unentbehrliche abzustreifen. Er ist angelegentlich bemüht gewesen, sich dessen zu berauben, was man die Freude am Malen nennt«. Er hat zunächst wahrgenommen, dass die Formen für das menschliche Antlitz viel wesentlicher sind als die Farbe. Andererseits wusste er, dass Malerei nicht identisch ist mit Polychromie, dass man auch Maler sein könne, ohne sich dem Spiel der Farben hinzugeben, wenn man nur den Blick für die Valeurs und die zarten, reizvollen Kämpfe zwischen Licht und Schatten behält. Farbe ist etwas Zufälliges. Da es Carrière bei der menschlichen Erscheinung nur auf das Wesentliche ankam, auf die Idee, den Charakter, die Seele, so verfuhr er völlig logisch, wenn er Schritt für Schritt die Farbe zu Gunsten des Lichtes zurückdrängte. So langte er schliesslich bei den grauen und graubraunen Tönen an, die in völlig monochromer Weise seine späteren Schöpfungen beherrschen. Und Mauclair sagt mit Recht, dass Carrières Bilder



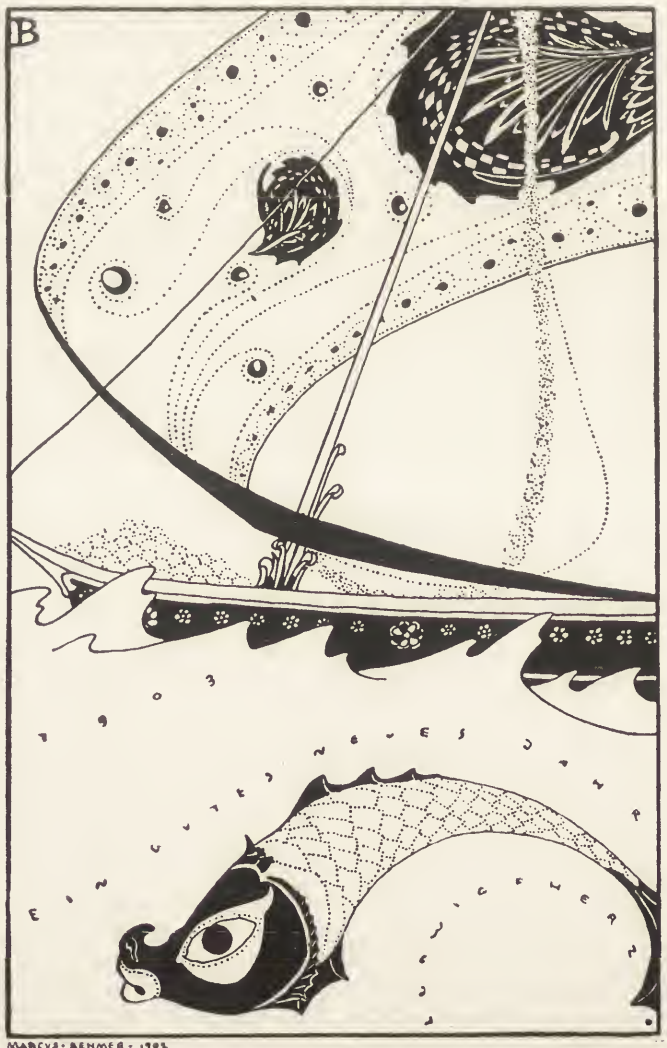
Marcus Behmer. Das Küken.

in jeder Tonalität die gleiche Wirkung üben würden. Mit dieser Monochromie steht das tiefe Dunkel, das Carrières Gestalten umkleidet, in enger Beziehung. Diese Schatten erlaubten dem Künstler, alles Unwesentliche an der Erscheinung verschwinden zu lassen, und wurden ihm daher eine Hilfe bei dem Streben, nur das Bedeutungsvolle mit Nachdruck hervorzuheben.

So entstehen jene fast erschütternden Bildnisse, wo aus brauendem, luftigem Dunkel sich leuchtende, schier verklärte Stirnen hervorheben, Häupter, die mit unsichtbaren Kronen geschmückt sind, und Hände, die von dem »grossen Schmerz, der die Natur durchzittert«, zu wissen scheinen.

Es ist ein grosser Begriff vom Menschen, der sich in diesen Schöpfungen ausspricht. Von diesen Daudet, Verhaeren, Devillez, Reclus, Goncourt kann man sagen, dass Eug. Carrière in ihnen den siegenden, triumphierenden Menschengeist dargestellt habe, der aus den Schatten sinnlicher Existenz wie eine Fackel emporbrennt. Carrières Bildnisse zeugen von einer hohen Achtung vor der Tatsache alles menschlichen Lebens, und nicht nur von Achtung, sondern auch von Liebe. Mit Recht sagt C. Mauclair: »Nur ernste u. liebevolle Menschen können seine Kunst verstehen«. Man erinnert sich der zahlreichen Variationen, in denen Carrière das Thema der Mutterliebe behandelt hat. Dieser Gegenstand war für ihn nicht ein beliebiger Stoff wie jeder andere. Carrière stellte stets im buchstäblichen Sinne sich selbst dar. Die Liebe, die heisse, fast brünstige Zärtlichkeit der Mutter zum Kinde, für die er so oft einen Ausdruck suchte und fand, fühlte er in sich selber beben. Wir besitzen schriftliche Zeugnisse von seiner Hand, die das bestätigen. Der Kundige bedarf dessen nicht. Er sieht ohnedies, dass jeder seiner Pinselstriche ein Akt der Adoration, eine Handlung der Liebe, eine Liebkosung gewesen ist.

Zusammenfassend darf man wohl sagen, dass Carrière einer der feinsten Geister war, die der französischen Kunst erstanden sind. Der entschiedene, fast schroffe Idealismus, den seine Schöpfungen atmen, bringt ihn dem Herzen des geistigeren Deutschen besonders nahe. Dass Carrière auch an dem Laster dieser Tugend litt, dass seine starke Idealität sein Verhältnis zum Objekt getrübt hat und ihn schliesslich sogar der Manier auszuliefern drohte, ist den Kennern seines Schaffens nicht unbekannt geblieben. Man darf zwar nicht sich davor verschliessen, dass sein Gebiet beschränkt, dass er ein Spezialist gewesen, doch wird man in ihm stets den reinen, edlen Menschen ehren und den Künstler, dem es gelang, für alles Zarte und Sehnsüchtige den rührendsten Ausdruck zu finden. — WILHELM MICHEL.



Marcus Behmer. Neujahrswunschkarte.

Mit Genehmigung des Herrn Dr. Ludwig F. Herz.

HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. Güldenkammer des Bremer Rathauses.

DIE GÜLDENKAMMER DES BREMER RATHAUSES.

NACH ENTWURF VON HEINRICH VOGELER.

An dem wunderbaren Rhythmus des Bremer Rathausbaues ist für uns heute vielleicht das Wunderbarste die Tatsache, dass er nicht aus dem genialen Wurf *eines* Künstlers von Gottes Gnaden entstand, sondern dass zwischen der Zeit, die um 1410 die Hauptbaumasse erfand, und der anderen, die ihr erst diesen Rhythmus von üppigster Schönheit verlieh, zwei volle Jahrhunderte liegen — eine Entwicklung von der Zeit sachlich trockener gedankenarmer Ziegelbauformen bis zu dem phantastischen Reichtum persönlich verfeinerter und dabei klassisch abgeklärter Reife der Renaissance. Als damals 1612 Lüder von Bentheim den ausgezeichneten Plan fasste, aus der sicher reichlich eintönigen elffenstrigen Front den dreiachsigen Mittelbau herauszuholen, den er in zwei Geschosse gliederte und mit seinem berühmten dekorativen Giebelbau abschloss, da entstand der kleine Sitzungssaal, den man gemeinhin die Güldenkammer nennt, zur Hälfte in die grosse Rathaushalle hineingeschoben und hier mit den köstlichsten Schnitzwerken verkleidet, die alte Handwerkskunst in Bremen jemals hervorgebracht hat, der Täfelung und der Wendeltreppe von 1616, die zum alten Archiv emporführt.

Diese Güldenkammer war seit Menschengedenken als Innenraum verödet, und nur der Name erinnerte noch an die güldene Pracht reicher Ledertapeten oder anderen

HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. HAUPT-TÜR IN DER GÜLDENKAMMER DES BREMER RATHAUSES.

HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE.

NEBEN-TÜR IN DER GÜLDENKAMMER DES BREMER RATHAUSES.
Ausgeführt von Heinrich Bremer—Bremen.

HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. KAMIN IN DER GÜLDENKAMMER DES BREMER RATHAUSES.

Schmuckes, der sich in den Glanztagen der alten Hansestadt da befunden haben mag; und es war schon lange ein stiller Wunsch unserer Ratsherren, dem neuerdings wiederkehrenden tatkräftigen Kunstsinn Bremens hier eine Aufgabe besonderer Art zu stellen. Dass man dazu nicht auf einen stilecht restaurierenden Architekten verfiel, dazu trug der wenig erfreuliche verschnörkelte Eindruck der Täfelung und des Ratsgestühls das seinige bei, die in der grossen Rathaushalle in bremischen Barockformen seit 1900 nach den viel erörterten Entwürfen des Architekten Joh. Poppe ausgeführt worden waren. Selbst die durchaus unmodernen Ratsherren hatten sich an dieser Masse von scheinbarer Stilechtheit satt gesehen. So erhielt den Auftrag *Heinrich Vogeler,* und was er aus der alten mit ihrer Fensterfront auf den Roland hinabblickenden Güldenkammer nun gemacht hat, davon geben unsere Aufnahmen hier einen Begriff. Dass man für einen Staatsauftrag grossen Umfangs, und überdies für eine so wichtige, Takt und feines Anpassen ganz besonders erfordernde glänzende Aufgabe einen Mann von so ausgeprägter moderner Eigenart zu wählen wagte, darf dem Senat tatsächlich unter den heutigen Umständen als grosses künstlerisches Verdienst angerechnet werden.

Eine niedrige Täfelung, die den Raum hoch erscheinen lässt, darüber eine Ledertapete und eine Holzdecke; an beiden Seiten Heizkörper und Kamin, die etwas aus der Wandfläche vortreten, in der Mitte als einziges Mobiliar ein grosser Sitzungstisch mit Stühlen, — das war zu schaffen. Es ist schade, dass man dem Künstler dabei nicht das ganze Vertrauen entgegenbrachte, ihm ganz freie Hand liess. Denn sowohl in der Farbenstimmung heller Hölzer mit silbergrünen Wandtapeten als auch in der Architektur war Vogelers erster Entwurf wohl noch persönlicher und delikater; in richtiger Empfindung für die Raumwirkung, die jedes starke Relief, jedes Renaissancegesims und schwulstiges Schnitzwerk unmöglich macht, hatte Vogeler seine Wandgliederung rein malerisch, farbig, mit den zart abgetönten Hölzern reicher Intarsien, mit ganz flach gedachten Pilastern so unarchitektonisch als möglich entworfen. Manches Stück der jetzigen Gesimse und Profile hat ihm wohl die architektonische Schulweisheit schematisch in sein so zart persönliches Manuskript hineinkorrigiert, und sie sind es nicht, die dem Raum seine prunkvolle Weihestimmung geben; sie hätten gerne fehlen können.

Den Eindruck einer güldenen Prunkkammer würdig der allerüppigsten Kunst des Steinmetzen und des Bildschnitzers, die zusammen das Gehäuse von aussen geschmückt haben, ergibt schon der Reichtum des Materials, die gold-rote Tapete, die Menge der Kapitelle und Pilasterfüsse aus blinkender Bronze, die edeln Hölzer, die an den schlichten Feldern der Decke schon in ausgezeichneter Schönheit wirken und in den Intarsien der drei Türen sich zu phantastischem Reichtum ohne gleichen steigern. Vergoldete flache Reliefschnitzerei in der üppig gehäuften ornamentalen Lyrik Vogelers umkleidet die Kaminaufsätze; topasgelber Marmor, aus dem wie ein Hauch von Relief auf leicht vergoldetem Grunde Rosen und phantastische Vögel gemeisselt sind, bildet den Kamin der einen, die Heizkörper-Umrahmung der andern Seite. Das ausgestanzte Heizungsgitter hier und der Kaminvorsetzer dort sind in ihrem blinkenden Messingglanz eben so schmuck als sinngemäß, fein und persönlich in ihrer Zeichnung. Und zu dem Reichtum des Materials tritt der Reichtum der zeichnerischen Erfindung, in der sich der rastlose Eifer Vogelers nicht genug tun kann: Die paarweise abwechselnden Bronze-Kapitelle der Täfelung und der Türen, die Griffe der Türschlösser, die phantastischen, an die Buchschmuck-Motive anklingenden Vogelgestalten, die als Zwickel-Motive an der Täfelung sich ebenso fein in den Raum fügen, wie in den grossen Füllungen der Türen und dem meisterhaften durchbrochenen Heizgitter, die Rosenkränze, der grosse ovale Ring der sachgemäß aufgehängten Decken-Beleuchtung, der Teppich mit der Rosenborte, das Muster der Ledertapete — alles frische persönliche Gestaltung so sicher

HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE.

Marmor-Fries an untenstehendem Kamin.

und so streng abgeklärt, dass man sie für Werke alter kulturreicher Handwerkskunst halten könnte, wenn erst die Patina der Zeit ihren dämpfenden Hauch darüber gebreitet hätte — so in sich geschlossen und ruhig ist diese Kunst. Nur wenige Motive, besonders die dünn naive Zeichnung des Wappens mit seinen Löwenhaltern, erinnern an alte Vorbilder, die Seele des Ganzen ist eine neue eigene höchst persönliche — ein echtes Stück Heinrich Vogelers.

Unsere Rathäuser sind die Schauplätze, auf denen die Kunst der vergangenen Jahrhunderte ihre besten Kräfte ins Feld stellte. Jedes Geschlecht, das in ihnen hauste, sofern es sich nur reich genug dazu fühlte, hat auch daran gedacht, zu der alten ererbten Schönheit des Rathauses ein weiteres Schmuckstück hinzuzufügen. So entstand jene bewundernswerte, lebensvolle, unerschöpflich reiche Gestalt dieser stolzen Bauten, in denen hier ein Schnitzwerk, dort ein Wandgemälde, hier ein Prunkgiebel, dort ein Portal von der Liebe und der Kunst

HEINRICH VOGELER.

Kamin in der Güldenkammer des Bremer Rathauses.
Ausgeführt von Högl—Oldenburg.

HEINRICH VOGELER — WORPSWEDE.

HEIZKÖRPER-VERKLEIDUNG IN MESSING.
Ausgeführt von J. Siber — Bremen.

berichten, die ein Geschlecht um das andere und jedes nach seiner Weise für sein Rathaus betätigt hat. Aus weiten feierlichen Versammlungshallen führen verschwiegene Türen in zierlich und überreich geputzte Staatsstuben oder in helle, sachlich heitere Arbeitsräume. Hier hat ein schmiegsamer Meister der Rokokokunst sich keck neben einen alten hartknochigen Gotiker von sehr ernsthafter Miene gesetzt, und dort schüttelt Maler und Schnitzer der schnörkelreichen Spätrenaissance lustig und überquellend, in endlosen Massen ihre phantastischen Formen über Wände und Decke eines Kabinets aus. Solch ein überraschendes, verschwiegenes Schmuckkästchen zu sein, war die Güldenkammer wie geschaffen; sie mag auch vor zwei Jahrhunderten einmal eine solche überraschende Harmonie in sich geschlossener Raumschönheit besessen haben, wie etwa die Lübecker, Danziger, Lüneburger, Kölner verwandten Räume. Vogeler hat ihr diesen Reiz wiedergegeben. Aus dem schweren Pomp der barocken Hülle, aus dem majestätischen Maßstab der grossen Rathaushalle treten wir durch ein kleines Pförtchen in dieses abgeschlossene Reich heiterer Würde, fein abgestimmter Freude, prunkvoller Gediegenheit. — Wenig zahlreich und in der Öffentlichkeit wenig bekannt sind die Vorarbeiten, die Vogeler als Regisseur von Innenräumen bisher in verwandtem Geiste ausgeführt hat. Sein Schmuckwerk und die Aufmachung seines Gemälde-Saales in der Oldenburger Ausstellung sind hier im Oktoberheft 1905 geschildert worden; sie stehen diesen Arbeiten in der Güldenkammer des Bremer Rathauses am nächsten. Jedenfalls bot die Neuheit und der Reichtum der Aufgabe dem Künstler ebenso wie den ausführenden Werkstätten noch ungewohnte besondere Schwierigkeiten. Die Ausführung der Holzarbeiten lag in den Händen der Firma Heinrich Bremer; die Bronzeguss-Arbeit an Türgriffen, Kapitellen usw. ist von Wilhelm Kallmeyer, die getriebene und gestanzte Arbeit an Kaminhelm, Heizkörper, Kaminvorsetzer von J. Siber ausgeführt. Zu diesen Bremischen Werkstätten tritt für die Ausführung der Ledertapete Georg Hulbe—Hamburg, und der Marmor und seine Bearbeitung stammt von Högl—Oldenburg. Sie haben alle ihr redlich Teil zu dem Gelingen des Werkes beigetragen. — Bremen ist auf dem Wege, sich als Kunststadt einen Namen zu schaffen. DR. K. SCHAEFER.

HEINR. VOGELER. Sessel in der Güldenkammer des Bremer Rathauses.
Ausgeführt von Heinr. Bremer.

HEINR. VOGELER—WORPSWEDE. WANDBEKLEIDUNG IN LEDER. AUSGEF. VON GEORG HULBE—HAMBURG.

Prof. Karl Widmer—Karlsruhe:

HEINRICH VOGELER. Kapitäle der Wandvertäfelung in der Güldenkammer des Bremer Rathauses.

ZUR KULTUR DES SCHAUFENSTERS.

So lange die Zunft der Konkurrenz enge Schranken setzte, hatte der Kaufmann keine besonderen Künste der Warenanpreisung nötig, um sich im Kampf ums Dasein behaupten zu können. Ein paar Proben, in einem Parterrefenster ausgelegt, wie wir es heute etwa noch in dem Kramladen eines weltfremden Landstädtchens antreffen können, so mögen wir uns die bescheidenen Anfänge unserer heutigen Schaufenster-Ausrüstungen vorstellen. Erst der Riesenkampf der Konkurrenz in den modernen Großstädten hat jenes Sichüberbieten im Raffinement der Erfolgsmittel entfesselt, von denen die stumme Verführungskunst des Schaufensters das wirksamste und unentbehrlichste geworden ist. Indem sich der Inhalt des Ladens so immer mehr an die Strasse drängt, wachsen die Schaufenster bis zu wahren Riesenfenstern an, in denen sich ganze Zimmer aufbauen lassen. Und schliesslich trennt Innen und Aussen nur noch eine Wand von Glas, durch die sich der ganze Raum der Strasse präsentiert.

Eine andere Eigentümlichkeit unseres modernen Lebens ist darauf wenigstens nicht ohne Einfluss gewesen. Es ist der nächtliche Strassenverkehr in den heutigen Städten. In früheren Zeiten war man des Nachts nirgends geschützter als im verschlossenen Haus. Die einsame und dunkle Gasse war der Ort der nächtlichen Gefahren. Heute hat sich das Verhältnis umgekehrt. Der Verbrecher arbeitet hinter Mauern und Türen sicherer als auf der belebten und beleuchteten Strasse. Darum bietet gerade das Schaufenster einen gewissen Schutz gegen die Einbruchsgefahr. Man lässt es auch die Nacht über offen und beleuchtet womöglich das Innere des Ladens.

So hat das Schaufenster seine besondere wirtschaftliche und soziale Rolle empfangen. Im gleichen Maß ist damit auch seine ästhetische Bedeutung gewachsen. Es bestimmt als architektonisches Element die künstlerische Entwicklung des Hauses. Die Mauer löst sich in steinerne Pfeiler und eiserne Träger auf, zwischen denen mächtige Glasscheiben ausgespannt sind. Um die günstige Geschäftslage inmitten des städtischen Hauptverkehrs auszunützen, lässt man die Verkaufsräume mit ihren Auslagen durch alle Stockwerke hindurchwachsen. So verwandelt sich schliesslich die ganze Fassade in ein einziges eisen- oder steinumrahmtes Glasfenster. Eine neue Stilform des modernen Stadthauses hat sich so aus der Entwicklung des Schaufensters herausgebildet, für die — auch im künstlerischen Sinne — das moderne Warenhaus bahnbrechend geworden ist.

Freilich haben bei diesem Anwachsen der Schaufenster die praktischen und die ästhetischen Vorteile nicht immer mit einander Schritt halten. Man braucht dabei nicht einmal an die Sünden des Jugend- und Sezessionsstils zu denken, der gerade in der Linien-Ornamentik gewisser Warenhaus-Fassaden seine tollsten Orgien gefeiert hat. Das sind Auswüchse, die nicht zur Sache gehören. Aber auch im Wesen der Sache selbst liegen künstlerische Schwierigkeiten, um die auch ein ernsthafter Architekt nicht leicht herumkommt. Durch die grossen Schaufenster ist etwas Unruhiges in das moderne Strassenbild gekommen. Die Fassaden sehen in ihrem unteren Teil durchlöchert aus. Die Auflösung der Mauer ist so zu einem notwendigen Übel geworden: was kann der Architekt daran viel ändern? Um so mehr hängt aber vom Besitzer des Ladens selbst ab. Seit die Auslagen einen solchen Umfang an-

HEINRICH VOGELER. Sämtliche Kapitäle sind ausgeführt von W. Kallmeyer—Bremen.

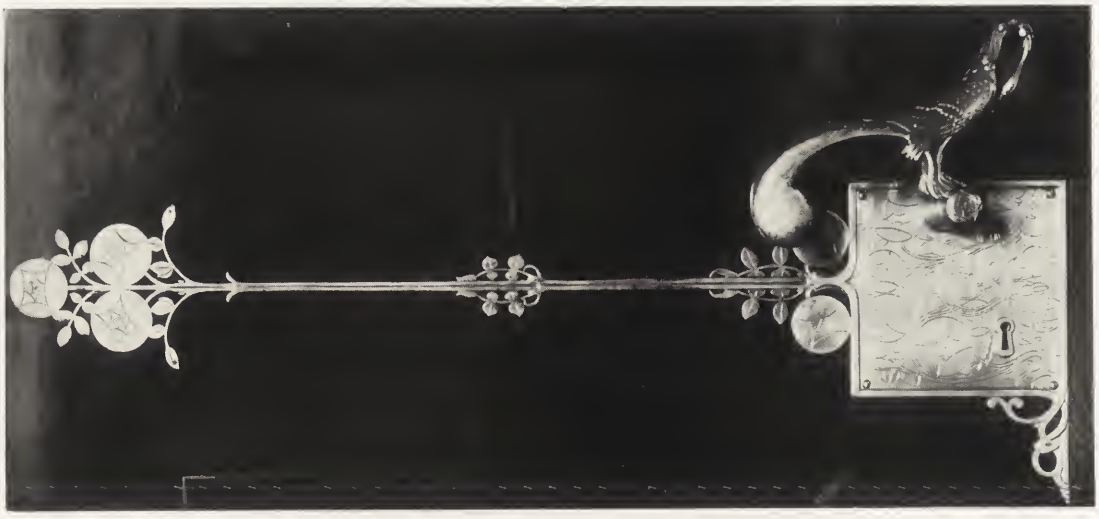
genommen haben, dass sie nicht nur den Eindruck des Hauses, sondern das ganze Strassenbild beherrschen, ist damit auch ein neues Stück ästhetischer Verantwortung auf den Kaufmann gefallen. Das Schaufenster ist zu einem wichtigen Gradmesser unserer künstlerischen Kultur geworden. Die wichtigste Rolle spielt dabei die Farbe: ein ruhiges Farben-Arrangement vermag die Unruhe, die das Schaufenster in die Fassade gebracht hat, zu einem grossen Teil wieder gut zu machen. Hier zeigt sich aber ganz besonders schmerzlich, wie wenig Farbenkultur unsere Zeit besitzt. Was süss und bunt ist, wirkt auf die Menge: wer also das Massen-Publikum fangen will, stattet auch sein Ladenfenster so süss und so bunt als möglich aus. Am schlimmsten ist es da, wo die angebotene Handelsware selbst einen Stich ins „Künstlerische“ haben soll: das „Kunstgewerbe“ des Ramschgeschäfts mit seinen rosafarbenen Lampenschirmen, falschen Meissner Porzellanfigürchen, imitierten Tiffanyvasen u. dergl. Oder wo auf unfeine Instinkte der weiblichen Eitelkeit spekuliert wird: bei den Modegeschäften letzten und allerletzten Ranges mit ihrem süssen Plunder von Bändern, Federn, falschem Schmuck usw. Bezeichnend ist, dass man im allgemeinen noch am meisten Geschmack oder sagen wir: am wenigsten Geschmacklosigkeit bei den Geschäften findet, die am wenigsten mit der Kunst zu tun haben: ein Künstler wird wohl einmal aus der Auslage eines Droguen- oder Delikatessenhändlers die farbigen Anregungen zu einem Bild schöpfen, aber zu allerletzt aus einem Kunst- oder Kunstgewerbeladen.

Die Geschmacklosigkeit der Schaufensterauslagen findet ihre würdige Ergänzung in dem Missbrauch, der heutzutage mit den Firmenschildern getrieben wird. Diese, meist in schreienden Farben ausgeführt, ruinieren vollends, was noch zu ruinieren ist. Und dabei ist diese Übertreibungssucht ganz zwecklos. Das Unwesen hat einen Grad erreicht, wo es schon seine Wirkung verfehlt. Eine ruhige und würdige Aufschrift, wuchtig und einfach, etwa weiss in eine schwarze Steintafel eingelassen, oder in Messingplatten ausgeführt, hat nicht nur ihre dekorative Berechtigung, man l i e s t sie auch eher, und sie wirkt vertrauenerweckender als das markschreierische Vollkleben der Fassade, wodurch das Haus zur Plakatsäule herabgewürdigt wird. Die Geschäftsstrassen unserer Großstädte haben dadurch etwas Jahrmarktartiges bekommen, namentlich wo noch die modernen Trics der Scheinwerferplakate und dergl. dazu kommen. Man muss nur einmal einen Pariser Boulevard gesehen haben, um sich davon einen Begriff zu machen.

Je mehr freilich alle diese Auswüchse im Geist des modernen Geschäftslebens selbst liegen, desto weniger darf man vom guten Willen und ästhetischen Gewissen des Einzelnen erwarten. Hier müsste schon eine öffentliche Zensur einsetzen, welche direkt verbieten könnte — sie wäre vielleicht mindestens ebenso angebracht, wie die sittenpolizeiliche Überwachung unserer Buch- und Kunsthandlungen. Das ist freilich eine Utopie, an deren Durchführbarkeit im Ernst niemand glauben wird. So ist die Unkultur, die sich heutzutage in unseren Schaufenstern breit macht, ein Übel, gegen das schliesslich nur eine allgemeine Hebung des künstlerischen Geschmacks allmählich helfen kann — ein Krankheitssympton, das von selbst verschwinden wird, wenn die Krankheit selbst mit ihren Ursachen geheilt ist.

Prof. Karl Widmer—Karlsruhe i. B.

DIESE ABBILDUNG IST AUFRECHT-STEHEND ZU DENKEN.



HEINRICH VOGELER WORPSWEDE.

TÜRBESCHLÄGE IN BRONZE.

Aus der Güldenkammer des Bremer Rathauses.

KÖNIGL. PORZELLAN-FABRIK KOPENHAGEN. Porzellan-Schalen.

KERAMISCHE ERZEUGNISSE. Nicht überraschende Neuheiten zeigen die letzten Arbeiten der Königl. Porzellan-Fabrik in Kopenhagen, doch erkennt man eine sichere Weiter-Entwicklung auf dem einmal eingeschlagenen, als richtig empfundenen Wege. Die Tier-Figuren haben zwar ihren eigenartigen Charakter etwas verloren, sie sind nicht mehr ganz so aalglatt, auch ist ihre Silhouette nicht mehr so geschlossen wie früher, sie sind naturalistischer geworden. Ein Vorzug ist dies vielleicht nicht, doch war es wohl richtiger, naturalistisch zu arbeiten, als mit Mühe eine Stilisierung durchführen zu wollen, die gewollt doch nur misslingen könnte. Die neuesten Vasen haben die bekannten guten Eigenschaften der früheren Arbeiten bewahrt; sie erfreuen durch ihre eleganten Umrisskurven und

K. Porzellan-Fabrik Kopenhagen. Bemalte Porzellanvase.

ihre zarten Malereien. — Arbeiten von grossem dekorativem Wert erzeugt die Fayence-Fabrik Aluminia in Kopenhagen, eine Schwester der obengenannten Fabrik. Diese grossblumigen Vasen können selbstverständlich nicht mit den glatten zarten Porzellan-Vasen verglichen werden, aber als Schmuck einfacher Räume sind sie sehr zu schätzen. — Auf S. 532 sind einige farbig glasierte Vasen abgebildet, die von Hermann Seidler in Konstanz stammen. Seidler verzichtet auf jeden ornamentalen Schmuck, er dekoriert seine Gebrauchs- und Luxusvasen nur mit farbigen Flüssen. Die Abbildung ist zwar nicht imstande, die Schönheit dieser Glasuren zu zeigen, aber sie lässt doch erraten, dass es köstliche Werke von intimen Reizen sind, die Seidler schafft. Diese Intimität der Reize dürfte die Ursache sein,

KÖNIGL. PORZELLAN-FABRIK KOPENHAGEN. TELLER UND VASEN IN PORZELLAN.

KÖNIGL. PORZELLAN-FABRIK KOPENHAGEN. BEMALTE VASEN IN PORZELLAN.

KÖNIGL.
PORZELLAN-FABRIK
KOPENHAGEN.

KLEINE
FIGUREN
IN PORZELLAN.

KÖNIGL. PORZELLAN-FABRIK KOPENHAGEN. FIGUREN IN PORZELLAN.

KÖNIGL. PORZELLAN-FABRIK KOPENHAGEN. SCHALE IN PORZELLAN.

FAYENCE-FABRIK ALUMINIA—KOPENHAGEN. VASEN UND TELLER IN FAYENCE.

FAYENCE-FABRIK ALUMINIA—KOPENHAGEN. Bemalte Schalen in Fayence.

weshalb die Arbeiten nicht sehr bekannt geworden sind. Aber an grossen geschäftlichen Erfolgen scheint Seidler nicht viel zu liegen, er findet sein Glück in seiner Kunst, er arbeitet fast nur für Kenner. Beinahe ist jedes Stück ein Original; Massen-Anfertigung verschmäht er, obwohl diese entschieden einbringlicher sein würde. Es war dem Meister wohl zu gönnen, dass ihm auf der Ausstellung in St. Louis für seine trefflichen Arbeiten eine bronzene und eine goldene Medaille zuerkannt wurde. —

FAYENCE-FABRIK ALUMINIA—KOPENHAGEN. Bemalte Vasen in Fayence.

HERMANN SEIDLER—KONSTANZ. FARBIG GLASIERTE TÖPFERWAREN.

ANSIEDLERDORF GOLENCEWO.

EINE DEUTSCHE DORF-ANLAGE IN DEN OSTMARKEN.

Zwei Wege gibt es, auf denen die moderne Kunst in das Herz unseres Volkes dringen kann; der eine führt von oben her durch die dünne Schicht der häufig mit schlechter Kunst übersättigten Reichen, in der er meist schnell verläuft, der andere von unten nach oben in die breiten Massen des nach echter Kunst hungernden Volkes, wo sich aus ihm eine unendliche Zahl von Nebenwegen entwickeln kann. Jahrelang hat man mit mehr oder weniger Glück versucht, den einen Weg allein zu begehen, und erst in jüngerer Zeit erinnert man sich, dass wohl der zweite der wichtigere sein dürfte. Man will heute das Volk für die junge Kunst gewinnen, die Kunst dem Volke bringen, Heimatkunst auf breitester Grundlage schaffen; das kann man nur, indem man das Volk allmählich, aber innig mit Kulturwerten der Gegenwart vertraut macht, mit Schöpfungen der Kunst der Neuzeit in unauffälliger und nicht aufdringlicher Form dauernd umgibt, ohne es jedoch von vorhandenen guten Traditionen völlig loszulösen. Wir müssen hierbei mit dem Wichtigsten, dem eigenen Haus, beginnen und es durch schlichte, einfache aber künstlerische Bauform wieder zum Mittelpunkt eines stillen, glücklichen Lebens gestalten. Bauernhaus und Arbeiterheim kommen hierbei zunächst in Frage, aus beiden muss das Eigenhaus der weiteren Gesellschaftskreise sich entwickeln.

Die Königliche Ansiedelungs-Kommission für Posen und Westpreussen hat in dieser Richtung wertvolle Anfänge gemacht, unter denen die neugeschaffene Dorfanlage Golencewo bei Posen in künstlerischer Hinsicht hervorragend ist. Ihr Schöpfer, Regierungs- und Baurat Fischer, hat hier in einer landschaftlich schönen Gegend, auf sonniger Ebene, die zum Teil von sanft sich hinziehenden bewaldeten Hügeln begrenzt wird, ein Ansiedlerdorf gebaut, dessen gesamte Anlage und einzelne Gehöfte den im Geiste der Neuzeit schaffenden feinfühlenden Baukünstler verraten, der auf dem Boden der guten Tradition stehend, in ästhetischer und hygienischer Hinsicht mit den einfachsten Mitteln praktisch und schlicht, wie wir es wünschen — und billig zu bauen weiss.

Das Dorf zieht sich langgestreckt zu beiden Seiten einer alten Allee hin, was ihm beinahe den Charakter des langsam und zufällig Gewordenen, nicht den des plötzlich Entstandenen und absichtlich Gewollten verleiht. Im Mittelpunkt des Ganzen liegt der Dorfplatz mit einem schönen Brunnen, aus dessen figurentragenden

GOLENCEWO BEI POSEN. Dorfkrug.

Becken der einförmige, aber angenehme Klang des plätschernden Wassers tönt. Hinter dem Brunnen steht das Schulhaus und an dieses sich anschliessend die kleine Kapelle mit Turm und Turmuhr. Einfach und schlicht wie das Aussere, ist in beiden Bauten auch das Innere, dessen Hauptreiz eine vornehme Farbenfreudigkeit bildet. Im Schulzimmer zieht sich an den Wänden in Augenhöhe ein feiner, belebender Kinderfries hin; die Einrichtung erinnert in ihrer wohltuenden Einheitlichkeit an die Ausstattung eines Schulraumes von Richard Riemerschmid in München. Hier wie dort gibt eine feine blaugraue Farbe der Wände und Bänke einen ruhigen Zusammenklang, der den Raum vortrefflich charakterisiert. Schule und Kapelle gegenüber erhebt sich, von alten Bäumen überschattet, der Krug, das grösste Haus des Dorfes, in einfacher feiner Gliederung und schönem Aufbau, die weissverputzten Flächen hin und wieder durch ausgesparte, berauhte Felder unterbrochen und belebt, mit grossem, schützenden Dach von leuchtend roten Ziegelsteinen.

Die kleinen Wohnhäuser mit geräumigem Wirtschaftshof, Ställen und Scheunen, umgeben von schönen, einfachen Holzgittern oder verputzten Backsteinmauern, enthalten sonnige, luftige Wohnzimmer, Schlafräume und Küchen in guten Raummassen. In Küchen, Ställen und Höfen ist Wasserleitung, alles macht einen be-

GOLENCEWO BEI POSEN. Dorfstrasse vom Dorfplatz aus gesehen.

haglichen, wohnlichen und sauberen Eindruck und wird auch nach der wirtschaftlichen Seite hin vorbildlich werden können.

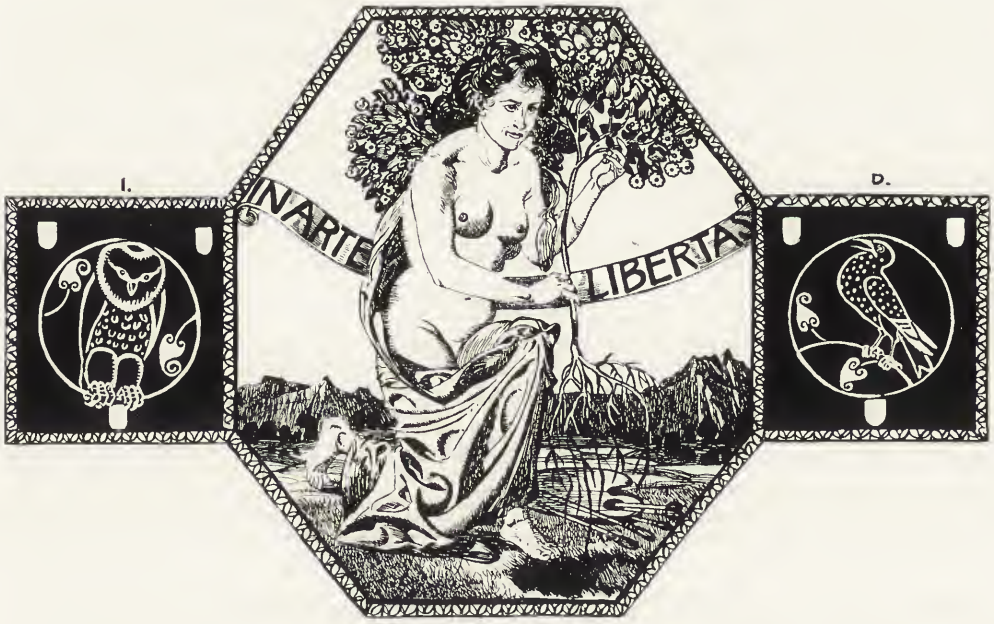
Jedes der einfachen, verputzten Wohnhäuschen, mit teilweise ausgespartem Balkenwerk oder sparsamer Holzverschalung, verrät gleichfalls aussen und innen den künstlerischen Sinn seines Erbauers, der es vortrefflich verstanden hat, ohne nennenswerte Mittel, vor allem durch Verwendung fein abgestimmter Farbentöne, eine Behaglichkeit und Gemütlichkeit hier hervorzuzaubern, die eine stille Sehnsucht im Herzen des Beschauers wecken und dem Bewohner ein Heim errichten, in dem sein Leben in sicherer Sesshaftigkeit, in der Freude am Besitz, in der Wertschätzung des Eigentums ruhig und glücklich dahinfliessen kann.

In dieser, bis jetzt in Deutschland einzigartigen und vortrefflichen Anlage von Baurat Fischer liegt ein Stück Kulturarbeit für den Osten geborgen, dessen umfassende Wertschätzung erst möglich ist, wenn sich später ihre vorbildliche Wirkung ergeben haben wird. Ihr Schöpfer hat mit feinem künstlerischen Können gezeigt, wie die Ansiedelungs-Kommission, deren Tätigkeit bisher vorwiegend in die zivilisatorische Breite sich erstreckt hat, zukünftig auch, ohne ihre Ziele zu ändern oder zu erweitern, nach der viel wertvolleren kulturellen Tiefe hin wirken kann.

DR. HERMANN WARLICH.

DORFPLATZ IN GOLENCEWO MIT BRUNNEN, SCHULE UND KAPELLE.

BAUERNHAUS FÜR 2 FAMILIEN UND EINFAMILIEN-HAUS IN GOLENCEWO BEI POSEN.



EIN MODERNER KUNSTSALON IN MÜNCHEN.

Mancherlei ist in den letzten Jahren über die Aufgaben und Reformbedürftigkeit des Kunsthandels theoretisiert worden. Ich habe heute von einem Unternehmen zu reden, das die Frage des Kunsthandels ihrer idealen Lösung praktisch einen guten Schritt näher bringt. Der *Kunstsalon Brackl* (in Firma: Moderne Kunsthandlung) ward selbst in München, das doch schon eine ganze Reihe ähnlicher Etablissements besitzt, als ein Ereignis empfunden und begrüsst. Die Press-Stimmen, die bei seiner Eröffnung vor wenigen Monaten laut wurden, legen davon hinlängliches Zeugnis ab. Der Eigentümer, Kammersänger *F. J. Brackl,* der frühere gefeierte Tenor und Direktor des Gärtnerplatz-Theaters, hat mit der so oft gehörten Forderung, dem Publikum nur Gutes zu bieten, zum erstenmale völlig Ernst gemacht, und das gibt seinem Unternehmen das vornehme und im höchsten Grade gediegene Gepräge. Es war wie gewöhnlich das Ei des Kolumbus. Bisher hielt sich der Kunsthandel in München für verpflichtet, trotz der zweifellos vorhandenen besseren Einsicht auch dem minder differenzierten Geschmacke entgegenzukommen. Er passte wenigstens teilweise sein Angebot der Nachfrage an und war beherrscht von dem Grundsatze der »Bedienung des Marktes«, der überhaupt den deutschen Handel kennzeichnet und neben grossen Vorzügen auch eine Reihe von Nachteilen im Gefolge hat. Die Kunsthändler wagten es nicht, ihr Publikum, ihren Kundenkreis freiwillig zu beschränken, wie das zunächst jeder tut, der in erster Linie den idealen Standpunkt, in zweiter Linie das Streben nach grösstmöglichem Absatz zum Worte kommen lässt. Der Kunstsalon Brackl hat diese Beschränkung vorgenommen, eine Beschränkung, die doch auf die Dauer von den besten geschäftlichen Folgen begleitet sein kann und muss. Denn was das minder gebildete Publikum abstösst, zieht die fortgeschritteneren Volkskreise an. Beschränkung ist nicht bloss Negation, sondern Auslese, und so kann es sehr wohl kommen, dass der weitsichtige Geschäftsmann, der sich von der sinnlosen Tyrannei der Nachfrage befreit, gerade deshalb diejenigen, für die

JULIUS DIEZ—MÜNCHEN. Gemälde »Hubertus«.

er arbeitet, nachhaltiger und kräftiger anzieht, als der Kompromissler, der daran verzweifelt, sich sein Publikum erst zu schaffen. Als Kunsthändler wird man gerade aus Geschäftsgründen Idealist sein müssen, wenigstens sein können.

Diese Tatsache also, dass die zehn Räume der Bracklschen Kunsthandlung nicht ein einziges Werk enthalten, welches nicht in erster Linie *künstlerisch* zu werten ist, macht diesen Salon vorläufig noch zu einer exzeptionellen Erscheinung. Aber es ist nicht zu bezweifeln, dass dieses Beispiel Nachahmung finden wird, nicht weil es schön, gut und ideal ist, sondern wegen seiner geschäftlichen Vorteile, die nicht lange auf sich werden warten lassen.

Noch eine andere Neuerung ist es, die den Bracklschen Kunstsalon trotz der kurzen Zeit seines Bestehens in Ruf gebracht hat. Sie besteht darin, dass die oberen Räume der Ausstellung die Kunstwerke in Verbindung mit kompletten Wohnungs-Einrichtungen zeigen. Während in der richtigen »Galerie« das Gemälde nur auf seinen Kunstwert geprüft werden kann, gewinnt es hier auch eine dekorative, raumschmückende Bedeutung. Die abstrakte Wandfläche der Galerie erscheint hier zur konkreten Wandfläche des Zimmers umgewandelt. Sie stellt dem Bilde in seiner Gesamterscheinung eine Fülle bestimmter Aufgaben und zeigt es daher von einer ganzen Reihe von Seiten, denen die Galerie nicht die mindeste Beachtung schenken kann. Als Gesamterscheinung ist das Gemälde in der Galerie nur ein passiver Raumverdränger; hier jedoch wird es aktiv, seine Raumverdrängung gewinnt einen positiven Wert. Es tritt zu Form und Anordnung der Möbel, vor allem auch zu ihrer Farbe, in eine bestimmte Beziehung und kämpft in ganz anderer, feinerer Weise um seine Existenz als in der Galerie, wo es nur gegen seinesgleichen einen unnatürlichen Streit zu bestehen hat. Wer einmal erprobt hat, welche Zauberei mit einem Gemälde vorgeht, wenn es aus dem Bildermagazin in einen bewohnten Raum verpflanzt wird, der wird diese Einrichtung des Bracklschen Kunstsalons zu schätzen wissen. Im höchsten Maße kommt sie natürlich dem Käufer zu statten, der die dekorative Energie des Kaufobjektes hier an einem praktischen, durch Analogie leicht verwertbaren Beispiel erproben kann.

Professor Emanuel Seidl, der Erbauer

R. M. EICHLER—MÜNCHEN.

GEMÄLDE »HERBST-LAUB«.

LEO PUTZ–
MÜNCHEN.

RÜCKEN-AKT.

MAX KUSCHEL—MÜNCHEN. Gemälde »Musen-Hain«.

des Hauses, hat diesen Räumen jene gediegene, vornehme Ausgestaltung gegeben, die alle seine Schöpfungen auszeichnet. Sie wirken mit ihren abwechslungsreichen Grundrissen schon an sich anheimelnd und traulich. Nach dieser Seite hin ist besonders das Musikzimmer mit seiner geräumigen Sitz- und Fensternische und das Empfangszimmer mit der halbrunden dreifenstrigen Erkerwand günstig angelegt. Die gleichfalls von Emanuel Seidl entworfenen Möbel werden der doppelten Aufgabe dieser Zimmer als Wohn- und Ausstellungsräume vollauf gerecht. Eine gewisse Mittellinie in der Formgebung musste hier gewahrt werden. Der Künstler wählte für das Damen- und das Empfangszimmer den Anschluss an das bürgerliche Empire, während Musik- und Arbeitszimmer sich in moderneren, gleichfalls höchst einfachen Formen bewegen. Künstlerisch am gelungensten ist das Büchergestell im Arbeitszimmer, das die etwas unglückliche Ecke zu einem freundlichen, reizvollen Winkel umschafft und die darüber aufgehängten Bilder (Leo Putz) zu vortrefflicher Geltung bringt. Müssen sich hier, dem Ausstellungszwecke entsprechend, die Bilder auch in grösserer Anzahl zusammendrängen, als dies bei wirklich bewohnten Räumen zulässig wäre, so ist der Eindruck des Magazinartigen doch überall mit sicherem Takte vermieden. Als gewissenhafter Referent möchte ich nicht versäumen, zu erwähnen, dass die überall unverkleidet gelassenen Heizkörper die Wirkung dieser Räume etwas beeinträchtigen. Doch ist dies ein Fehler, der sich jederzeit leicht beseitigen lässt.

Obwohl sich das Haus »Moderne Kunsthandlung« nennt, drängt sich doch nirgends

R. M. SCHRAMM-ZITTAU—MÜNCHEN.

GEMÄLDE »HÜHNERHOF«.

ANGELO JANK—MÜNCHEN. Gemälde »Das rote Feld«.

der Eindruck des Geschäftsmäßigen auf. Was oben von der Beschränkung des Kundenkreises gesagt wurde, gilt auch für das ganze äussere Arrangement des Salons. Er gibt deutlich zu erkennen, dass er nicht mit dem Passanten-Publikum rechnet. Keine pompöse Monstrescheibe sucht den Vorübergehenden zu fesseln, keine Firmentafel, kein polyglottes Aushängeschild ruft den Baedeker-bewaffneten Fremdling an. Aber wer einmal durch Garten und Pavillon den Weg ins Innere gefunden hat, der fühlt sich als willkommenen Gast empfangen und wird das Wiederkommen nicht vergessen. Die unteren Räume machen durchaus den Eindruck einer intimen, behaglichen Privatgalerie. Man wird zu ruhigem Geniessen, nicht zum Mustern einer Ware eingeladen, obwohl man sich das Recht zu diesem Genuss nicht durch den sonst üblichen Obolus zu erkaufen braucht.

Es ist sehr begrüssenswert, dass sich der Salon Brackl auch dem für kleinere Unternehmungen einzig richtigen Prinzip der Kollektiv-Ausstellung angeschlossen hat. Bei der geradezu grotesken Armut an Ausstellungs-Gelegenheiten, an der München immer noch leidet, gibt es für den jungen Salon Aufgaben in Hülle und Fülle. So findet der Fremde, der nach München kommt, hier stets eine erlesene Auswahl von Werken der »Scholle«. Neben den beiden Erlers ist besonders Leo Putz vorzüglich vertreten, gegenwärtig gar mit einer Kollektion von einigen vierzig Nummern, der ersten, die der Künstler überhaupt veranstaltet. Von R. M. Eichler sah man neulich eine schöne Auswahl neuester Schöpfungen, die mit den Werken Angelo Jank und der vorgenannten Künstler das Schaffen der »Scholle« in zureichender Weise illustrierten. Ausgezeichnete Leistungen waren auch die Kollektionen von Julius Exter, von Philipp Klein, von Max Slevogt, ungerechnet die zahlreichen Einzelwerke, unter denen sich Namen wie Lenbach, Kaulbach, Stuck, W. v. Diez, Knaus, L. v. Hofmann, Böcklin, Schramm—Zittau, Samberger, Hengeler, Strathmann, Urban, Zumbusch, Salzmann, Dill, Grützner mit vorzüglichen Arbeiten vertreten finden. Eine grosse Anzahl gerahmter Handzeichnungen, Aquarelle etc., darunter viele Jugend- und Simplizissimus-Originale, bieten auch dem weniger kapitalkräftigen Käufer Gelegenheit zu wertvollen Erwerbungen.

Diese Anfänge des jungen Salons lassen von seiner Entwicklung alles Gute erhoffen. Sie werden durch den Erfolg zweifellos belohnt und bestätigt werden. Sie sind überdies dem kulturell interessierten Zeit-Betrachter wertvoll als Symptome der immer

R. M. EICHLER—MÜNCHEN.

GEMÄLDE »DAME IN ROT«.

LEO SAMBERGER—MÜNCHEN. Gemälde »Catharina Cornaro«.

energischer einsetzenden Versöhnung zwischen dem Künstler und dem Volke, für das er solange umsonst gearbeitet hat. Wagt es schon der Geschäftsmann, ganz im Sinne des Künstlers den idealen Wert der Ware in den Vordergrund zu rücken und die übel beratene Nachfrage durch ein wertvolles Angebot zu korrigieren, so steht wohl zu erwarten, dass das Publikum auch seinerseits aus der lange gewahrten Reserve heraustrete. Der Geschäftsmann unternimmt keine Reform ohne zureichenden Grund. Er beurteilt die Zeitläufte nicht nach seinen Wünschen, wie es die Kultur-Schulmeister zu tun pflegen, sondern nach ihren Tatsachen und ihren realen Möglichkeiten. Er ist ein besserer, jedenfalls ein zuverlässigerer Prophet als der Dichter. —

WILHELM MICHEL—MÜNCHEN.

ÜBER DEKORATIVE WERTE.

Im Sommer dieses Jahres war ich auf dem Gute eines unserer führenden Architekten zu Besuch. Studien ging ich nach und reich beladen mit wertvollen Eindrücken, Notizen usw. fuhr ich heim. Wie konnte es auch anders sein? Ich war ja bei einem grossen Künstler zu Gaste gewesen. Schade nur, dass ich nicht aus der Schule plaudern darf. Denn ich könnte leicht ein anziehendes Buch über dieses Gut schreiben. Aber wie gesagt: es soll nichts darüber in die Presse gelangen. Wenn ich nun trotzdem über einige Details der Interieurs plaudere, so geschieht es hauptsächlich deshalb, weil mir eben Dieses oder Jenes zu gut gefallen hat.

Zum Beispiel die Art und Weise, wie der Architekt seine, oder präziser: einige Bilder plaziert hat. Einige alte, dunkle Gemälde nämlich. Vielleicht fiel mir die Sache besonders auf, weil ich eine verschämte Vorliebe für die alten Meister, für Malereien vergangener Jahrhunderte hege, da sie so Abgewogenes geben, da diese Tafeln so harmonisch wirken, so sicher herunterschauen in unser kraus bewegtes Leben. Denn solch' eine farbenkarge Weidenlandschaft, ein Porträt, über dem der Goldton verrauschter Zeiten liegt, ein Stilleben mit rotem Hummer und den blinkenden Buckeln eines Pokals, sie sind an den richtigen Platz gebracht, einfach unersetzlich, was ihre vornehme Wirkung anbetrifft. Vorausgesetzt, sie sind passend gerahmt.

Das sind sie nun ganz vorzüglich in der erwähnten Villa. Und besser angeordnet könnten sie gar nicht sein: Eins oder das andere solch' ruhiger Bilder grüsst einem nämlich schon in der Diele, der Halle, und sie folgen uns die weissen, aber warmtonigen Wände der weichen Treppen entlang zu den verschiedenen Stockwerken. Ja, sie begleiten uns, oder scheinen mit uns zu weilen. Jedenfalls entzücken Gemälde und Umwelt. Die Ölmalereien besonders wohl deshalb, weil sie, wie schon erwähnt, nur ab und zu einmal auftreten, dafür aber jedesmal wie eine Feier anmuten.

Der Maler würde sich anders ausdrücken. Der würde von dekorativen sehr dunklen Flächen reden, die sich gut von einer helltonigen Wand abhöben. Ich könnte nicht widersprechen, und notiere sogar hiermit das Rezept; ob aber jedermann damit eine Wirkung erreicht, wie ich sie sah, bleibt freilich abzu-

FRITZ ERLER—MÜNCHEN. GEMÄLDE »DIE LETZTEN ASTERN«.

PROF. EMANUEL SEIDL—MÜNCHEN. SALON DER MODERNEN KUNSTHANDLUNG—MÜNCHEN.

PROF. EMANUEL SEIDL—MÜNCHEN. Herrenzimmer in der Modernen Kunsthandlung.

warten. – Es ist eben bei der Anwendung dekorativer, schmückender Werte nicht damit getan, dass man sie, sondern wie man sie benützt. So ist beispielsweise das festliche Gold schon zu den verschiedensten zierenden Zwecken in unsre Wohnräume hereingetragen worden und doch sind noch lange nicht alle Möglichkeiten seiner Anwendung erschöpft. Denn ein eigenartig gestaltender Künstler wird ihm einen eigenartigen, also neuen Wert verleihen. Auch dies sah ich in der eingangs erwähnten Villa.

Doch reden wir zuerst nicht vom Golde! Reden wir von der bekannten Bilderkalamität! Davon, dass gute farbige Schöpfungen, Aquarelle, Pastelle, Ölgemälde etc. oft unerlässlich für das eine oder andere Interieur erscheinen, des Preises aber nicht in Betracht kommen können. Das letztere gilt auch für gute Kopien; Drucke wieder sind selten farbenbeständig. Was macht man nun da? Man wird gut tuen – ich sah es in der Villa – wenn man blau, blaugrün, rötlich und braun getonte, grosse und schöne Photographien nach Gemälden alter oder moderner Meister dadurch wie Gemälde zu Worte kommen lässt, indem man sie eben wie ein Gemälde frischweg mit Gold umrahmt. Der Künstler entwarf in dem Falle ein einfach-grosszügiges Rahmenprofil; ich sah aber auch ganz flache, nur ziemlich breite Rahmen die Bilder umschliessen und heben, allen Rahmenvariationen war aber ein sehr helles, glänzendes ja gleissendes Gold eigen.

Der Schreiber dieser Zeilen war in seinem Leben noch nicht für Talmi. Wenn er also einer dekorativen Verwendung von Photographien, wie sie eben geschildert, das Wort redet, so darf der Leser glauben, dass sie ausserordentlich ansprach. Übrigens

PROF. EMANUEL SEIDL—MÜNCHEN. Partie aus nebenstehendem Herrenzimmer.

– nebenbei sei es hier bemerkt – malten seinerzeit die alten Meister häufig braun in braun, grau in grau, und rahmten trotzdem mit Gold.

Nur ein Wort noch. Ich möchte nämlich sagen, dass ich zu den hübschesten dekorativen Sachen auch alte Möbel rechne und zwar dann, wenn sie in einem modernen Raum eingeordnet erscheinen. Möglich, dass mir diese Anschauung von Maler-Ateliers mit auf den Weg gegeben wurde, möglich ferner, dass sie selbst heute noch dem oder jenem nicht besonders behagt – ich habe sie schon einmal vertreten – ich bleibe immerhin dabei, dass eine geschmackvolle Verwendung eines Empire-Schrankes etwa in einem sonst ganz modern durchgeführten Interieur einen pikanten Reiz ins Ensemble bringt, den ich für meinen Teil nicht missen möchte. Es sind vielleicht die Farben, vielleicht die Formen, es ist vielleicht das Naive, das Geheimnisvolle, oder gerade das Gewohnte, Vertraute, die so entzücken, das so entzückt... jedenfalls wohnt dem einen oder anderen Objekte aus alten Tagen ein ganz besonders grosser dekorativer Wert inne.

Natürlich darf solch ein Schrank etc. die Einheitlichkeit eines Interieurs nicht stören. Darf kein Sonderleben führen, aber ins Geplauder der „leblosen Welt“ soll er ein kostbares Wort einfliessen lassen. Solch ein Ding muss also mit anderen Worten Schmuck sein. Fragen wir bei solchem nach Alter und Herkommen? Nein! Fragen unsere Frauen darnach, ob dieser Fächer alt, jenes Kollier, ein edelsteinbesetzter Gürtel? Nein, gewiss nicht.... sie fragen nur lächelnd, ob sie Fächer und Geschmeide schmücken, ob die Dinge gut zu ihrer Erscheinung stehen. Moriz Otto Baron Lasser – München.

PROFESSOR EMANUEL SEIDL— MÜNCHEN.

KUNST-SALON. DAMEN-ZIMMER.

RUDOLF BOSSELT—DÜSSELDORF. Brunnen in einem Garten.

DIE ANFÄNGE EINER NEUEN ARCHITEKTUR-PLASTIK.

ZU DEN ARBEITEN VON RUDOLF BOSSELT.

An der Antike gemessen zu werden, wird sich alles gefallen lassen müssen, was auf dem Gebiete der Plastik Anspruch auf Geltung erhebt. — Ich weiss nicht, ob ich den Satz, genau so wie er hier gegeben ist, schon irgendwo gelesen oder gehört habe. Dem Sinne nach gesagt, geschrieben, gedacht ist er jedenfalls unzählige Male. Und es ist nicht zu leugnen: er hört sich gut an, schmeckt nach »Kultur«. Und solche Würze wird, wer über moderne »Nutzkunst« schreibt, nicht ohne Nutzen verwenden. Also, an der Antike gemessen.... Doch was ist »Antike«? O, wir wissen es wohl, dass im fünften Jahrhundert griechisches Wesen zum sinnfälligsten Ausdrucke gekommen ist, wissen wohl, dass, wenn von »griechischer« Kunst die Rede ist, wir an Phidias zu denken haben, an seine Lemnia, die von Furtwängler Wiedererweckte, und an den Parthenon, den des Phidias Helfer mit so schönem Schmucke versahen. Wir wissen wohl, wen wir zu lieben haben, haben erkannt, was unserer Verehrung am meisten würdig ist.

Und dennoch: unser innerstes Gefühl, unsere triebkräftigste Liebe sucht sich jener Erkenntnis wieder zu entwinden, äugt nach den reizvollen Werken archaischer Kunst, nach des Neapler Apolls sehniger Strenge, nach dem delphischen Wagenlenker, der in aufrechter Starre dasteht, gleich einer dorischen Säule. Ähnlich stiehlt sich ja auch, gleichfalls wissenschaftlicher Erkenntnis zum Trotz, unsere Liebe weg von des Cinquecento Vollendung hin zum Quattrocento mit seiner jugendlichen Herbheit, mit der Frische seines Werdens. Ganz natürlich eigentlich und Hoffnung gebend diese Liebe für die Primitiven, für das Jugendliche, Werdende in einer Zeit, die der Überzeugung lebt, dass in ihr selber eine Zukunft keimt.

Doch nicht dies ist es, worauf ich hinaus-

RUDOLF BOSSELT—DÜSSELDORF. Grabrelief: Beweinung Christi.

will. Das interessantere ist vielmehr ein Selbstbetrug eigentümlicher Art, ein Selbstbetrug, den ich schon in der Wahl der Worte vorhin andeutete, als die Rede war von der Strenge des Neapler Apolls, von dem delphischen Wagenlenker, der in aufrechter Starre dastehe gleich einer dorischen Säule. Hätte es nicht richtiger geheissen: Gebundenheit, Unfreiheit, Unbeholfenheit? Sicherlich. Denn was wir bewundern, als einen Vorzug betrachten, das ist dem Künstler selber als ein Nachteil erschienen, als Mangel, als noch nicht gekonnt. Wie seltsam doch: wir lieben zur Zeit an griechischer Kunst besonders das, was nicht »griechisch«, noch nicht ganz griechisch ist, lieben es — aller Erkenntnis zum Trotz! Man mag das Ungerechtigkeit nennen; aber es ist eine wertvolle Ungerechtigkeit, entsprungen kräftigem Selbstgefühl, eine Gewähr für eigene Zukunft. Es ist die Ungerechtigkeit einer Zeit, die es für ein vornehmeres Geschäft hält, selber Geschichte zu machen als die Geschichte anderer zu erkennen, zu schreiben. Uns geben eigene Wünsche Spannkraft. Und mit diesen Wünschen blicken wir um uns, alles aufzugreifen, was Nahrung zu geben vermag, und sei es auch aus einem Irrtum, einem Selbstbetruge heraus. Und so dichten wir (ich denke wieder an den »säulenstarren« Wagenlenker) Gebanntheit in Strenge um. So selbstherrlich stehen wir heute der Antike gegenüber, sie eher nach uns ummodelnd als uns nach ihr.

Die »Säulenstarre« des Wagenlenkers — dem Griechen mit seinem schönen Naturalismus war sie ein Mangel, noch zu überwinden; wir grüssen sie wie den Ausdruck einer verwandten Seele, denn unser Empfinden neigt zur Abstraktion, zielt auf »Architektur«. Ich will den Unterschied noch deutlicher machen. Man denke an ein Kapitell. Der Grieche braucht, um den Eindruck des Tragens, Belastetseins zu haben, einen Kranz von Blättern, die aufstreben und sich oben vor der Last umbiegen; uns genügt eine Linienschwingung. Das griechische Kunstempfinden ist eng an die Natur gebunden, ist konkret; unseres ist abstrakter. Wir brauchen, möchte ich sagen, die Eselsbrücke der Natur nicht, um Kunst zu empfinden.

Das antike Ideal ist uns eigentümlich fremd, fremd nicht im Sinne von entgegengesetzt, es liegt hinter uns und, wie mit dem Locken einer schönen Erinnerung, auch vor uns, wie ein verlorenes Paradies. Es steckt für unsere Empfindung etwas eklektisches fast möchte man darwinistisch sagen, etwas selektionistisches in diesem Ideal des schönen Menschen, des anthropos kaloskagathos. Der Pygmalionmythus konnte nur in Hellas entstehen. Der Hellene sieht nicht bloss mit dem Auge, er sieht (wie soll ich sagen?) — mit seiner gesamten Physis. Sein Auge

RUDOLF BOSSELT—DÜSSELDORF. BRUNNEN-ANLAGE IN EINEM GARTEN.

Ausführung: Rheinische Marmor- und Hartstein-Industrie Harzheim & Hagen—Düsseldorf-Rath.

RUDOLF BOSSELT—DÜSSELDORF. MODELL ZU EINEM GRABMAL.

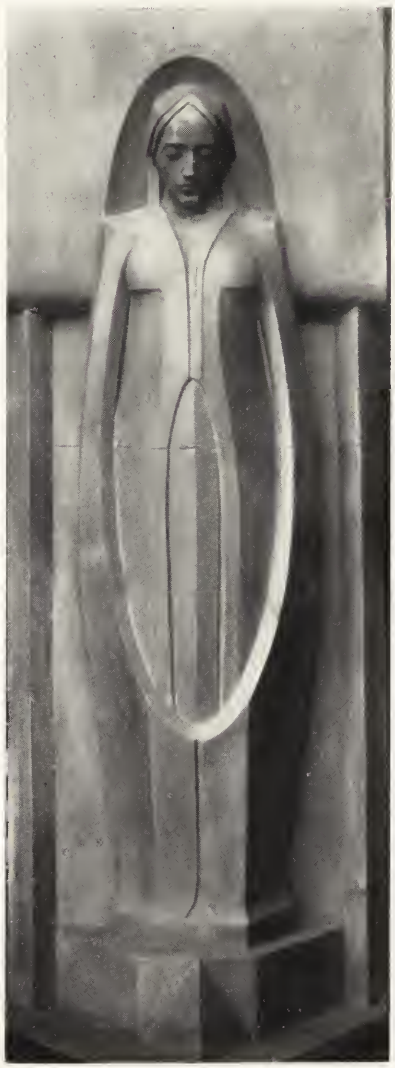
RUDOLF BOSSELT—DÜSSELDORF.

FIGUR DES VORSTEHENDEN BRUNNENS.

RUDOLF BOSSELT—DÜSSELDORF. BRONZE-RELIEF.

streichelt die Formen, kost sie, wie die Hand streichelt und kost. Dieser schöne Mensch, der alles besitzt ausser der Sehnsucht, ist er nicht doch bloss ein schönes Tier? Die griechische Psyche empfindet den Körper nicht als etwas Fremdes, willig fügt sie sich ihm, kreist in ihm, wie das Blut darin kreist, in belebendem Rhythmus immer wieder zum Ausgange zurück. Unsere Seele aber empfindet den Körper als eine Enge, überall stösst sie an die Wandungen des Leibes, reckt ihn hinauf in die Höhe, zerrt ihn hinab in die Tiefe, bläht ihn, krampft ihn zusammen — kurz: diesem übermenschlichen, übernatürlichen Drängen kann der »Mensch«, die »Natur« nicht genügender Ausdruck sein. Nicht die naturalistischen Künste, Plastik und Malerei, sind unser, sondern die abstrakten, die Architektur, die man als gefrorene Musik bezeichnet hat, und die Musik, die gelöste Architektur. —

Der verehrliche Leser darf überzeugt sein, dass ich beim Schreiben dieser Sätze genau dasselbe Missbehagen empfand als er bei deren Lesen. Kulturprobleme lösen ist wirklich ein diffizileres Geschäft als Holz spalten. Aber rückt man den Dingen einmal energischer auf den Leib (und hie und da ist das von Nutzen), so gerät man, ohne es zu wollen, in die Rolle jenes berühmten Mediziners, für den der Mensch erst bei der Leiche anfing. Betrachten wir also das, was vorhin gesagt wurde, lediglich als Osteologie, als Skelettlehre, und freuen wir uns eines gütigen Schicksals, das auf die Knochen warmes Fleisch u. schöne Haut legte, freuen wir uns des Reichtums unserer Seele, die uns einen gotischen Dom bewundern lässt und zugleich auch, wenn auch nicht mit gleicher Liebe, den Speerträger des Polyklet. Die Unterschiede, wer sie einmal begriffen hat, vergisst sie wohl nie mehr. — Einige Proben. Eine moderne Kunst-Ausstellung. Hier ein »Mann«, ein »Jüngling« von Adolf Hildebrand. Gleich seinen grossen Ahnen steht das Bild da in unerschütterlicher Ruhe. Und wie wir es betrachten, wir die Fremden, da scheint es von uns abzurücken, in



RUDOLF BOSSELT-DÜSSELDORF.
FIGUREN VON DER UHR AUS DER LESEHALLE IM KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU DÜSSELDORF.

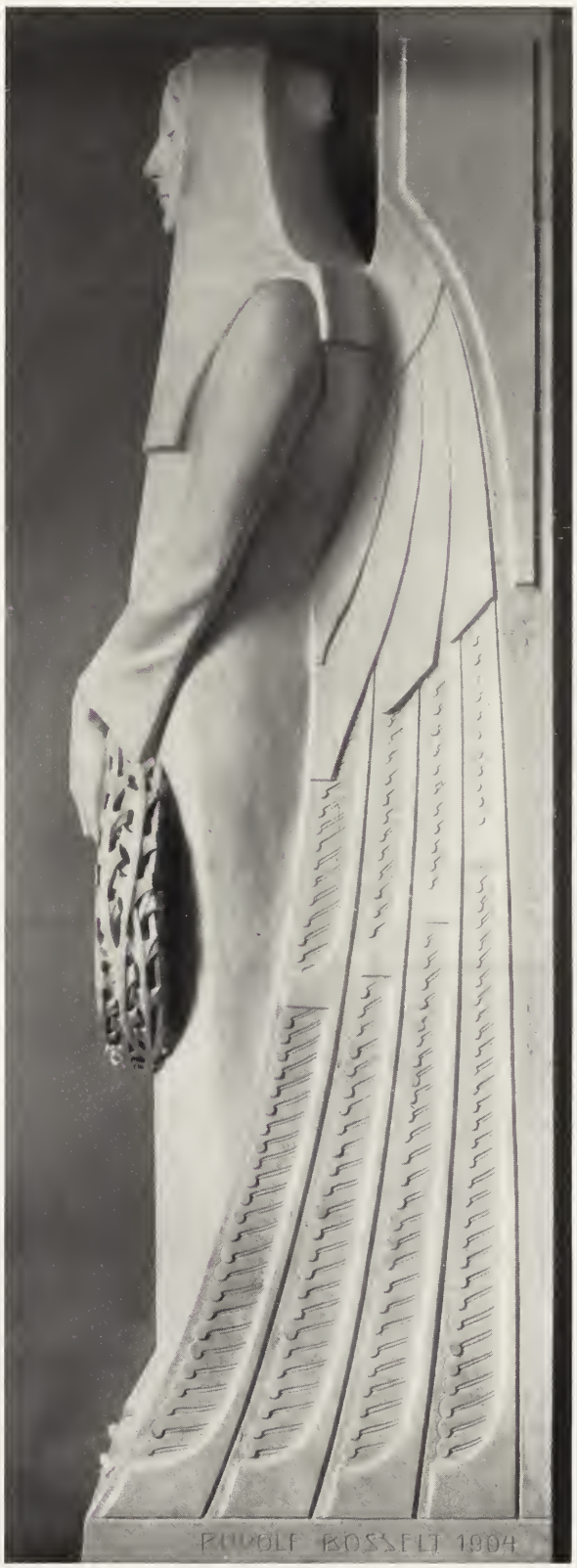
RUDOLF BOSSELT—DÜSSELDORF. Grabfigur.

langsamer aber steter Bewegung. Nur ein leises, verlorenes Echo noch antwortet endlich unserem Empfinden. Dort aber die Figur, die hat Temperament, Tendenz, dieses wandelnde Ausrufungszeichen dort, der Balzak von Rodin. Darin ist unser Empfinden, das Empfinden unserer Zeit. Dort der runde Ausdruck einer runden Seele, hier Tendenz, Richtung, Explosion im Fühlen wie im Äussern. Oder der Tempel von Pästum, der ehrwürdige, goldenverrostete, nicht so sehr auf den farbigen Gegensatz hin gesehen, den das Gelb seines Gesteins zur Bläue des Himmels bildet, als für sich betrachtet. Was für ein zähes Empfinden doch, das sich nicht von der Säule zu lösen vermag, und wenn es sich von ihr gelöst hat, gleich wieder zur Säule wird, um so in zähem, gleichmäßigen Marschschritt das Ganze des Baues zu durchmessen. Und dann das Münster in Strassburg. Wie da die Empfindung mit ungeheuren Sprüngen die gewaltigen Treppenstufen hinansetzt, vom Chor über das Langhaus hinweg zum Turmabsatz und endlich unaufhaltsam zur höchsten Spitze des einen Turmes hinauf (wie schön, dass es nur der eine ist), um endlich wie eine Rakete in Nichts zu zerstieben, in schöner Zwecklosigkeit. »Und segle ich auch meinen Kahn in den Grund — Ei, so war es doch herrlich gefahren«, so heisst es im Munde des nordischen Barbaren, in dem sich Skepsis und Enthusiasmus so wunderbar mischen.

Der nordische Barbar, das Strassburger Münster, der Tempel von Pästum, Rodins Balzak und Hildebrands Jüngling, war es wirklich nötig, alles das in Bewegung zu setzen, um die Anfänge der neuen Architektur-Plastik, die Arbeiten Bosselts, zu verstehen, dem Verständnis zu nähern? Ja, es war nötig. Und so mag man daraus, dass solch kardinale Dinge angerufen wurden, mehr als aus den sparsamen Worten, die dem einzelnen gewidmet werden können, ermessen, dass es sich bei diesen Anfängen einer neuen Architektur-Plastik um eine wichtige Angelegenheit moderner Kunst handelt.

Plastiken und Bilder von ausgeprägter Tendenz, Freude und Schmerz, Jubel und Klage, keine runden Figuren, keine variierten Farbenkreise. Werke, aus so starker Empfindung kommend, dass sie nicht schon in sich jenes Gleichgewicht finden, nach dem die menschliche Natur schliesslich doch verlangt, zu ihrer Auflösung vielmehr Gegentöne fordern, die ihnen nur im Rahmen einer Architektur werden können. So weist die Tendenz unserer (sagen wir:) freien Plastik und Malerei, wie ja auch all unser Bemühen auf sogenanntem kunstgewerblichen Gebiete, auf Architektur, die, wenn wir sie erst haben werden, neue Formen der beiden Künste schaffen wird, Architektur-Plastik und -Malerei, durch das Gesetz gebundene Künste und dadurch erst wirklich frei. Frei von allem Naturalismus, der, mögen sich die Leute drehen wie sie wollen, ihnen doch immer noch nachhängt wie der Zopf dem Chinesen.

Überblicken wir von diesen Gesichtspunkten aus an einigen Hauptwerken das Schaffen Bosselts. Freie Plastik mit Tendenz (man versteht doch, was das heissen soll) sehen wir in jener sich dehnenden Jünglingsfigur, die den Brunnen der Düsseldorfer Gartenbau-Ausstellung beherrschte. Von unten auf, von den Zehen bis in die Fingerspitzen, scheint eine unwiderstehliche Kraft den jungen Körper zu durchrieseln, ein Drängen und Sehnen, das zunächst noch in sich selber Bändigung sucht, indem es die Arme hinter den Kopf verschränkt, sich bald aber durch einen Kopfsprung in die kühle Flut entladen wird. Alle Vertikalen des Leibes betont, die Straffheit der Muskelzüge, und oben der Vertikalismus leicht horizontal beruhigt. Und zu dem gesamten Vertikalismus die ruhigen Horizontalen des Wasserbeckens, und alles das vor einem Hintergrunde, der angemessene Begleitung gibt. Immerhin, diese Figur ist zur Not noch für sich allein, ohne die Architektur, zu denken. Inniger



R. BOSSELT—DÜSSELDORF. Zweite Grabfigur (Seitenansicht.)

mit der Architektur verwachsen sind die beiden Engelsgestalten von dem Grabdenkmal in Köln, dessen Architektur übrigens von anderer Hand stammt. Zwei geflügelte Genien haben sich auf den Pfeilern der Grabummauerung niedergelassen zu ewiger Wacht. Und so sind sie und die Pfeiler eines geworden. Die Verschmelzung ist an den gesenkten Flügeln vorgegangen. Durch die Flügel ist »Architektur« in die Leiber geströmt, sie erstarrend. Eines stört, hemmt für die Empfindung diesen Fluss die Verschiedenheit der Materialien. Die Architektur ist Stein, die Figuren sind Bronze. Doch täuscht die Verwandtschaft der Farbtöne über diese Durchstreichung hinweg. An den Flügeln ist für mein Empfinden etwas zu viel Detailarbeit, die wohl auf Kosten des ehemaligen Ziseleurs zu setzen ist (Bosselt hat als Ziseleur begonnen), auch ist in Armen und Händen noch zu viel Natur stecken geblieben. Alles in allem hat man auch hier noch die Empfindung, dass die Plastik, nicht die Architektur das Primäre war. Die äussere Genesis des Gesamtwerkes kann dessen ungeachtet umgekehrt gewesen sein.

RUDOLF BOSSELT—DÜSSELDORF. Porträt-Plakette.

Ausgeprägteste Architekturplastik haben wir dann in den Holzpfosten-Endigungen der Düsseldorfer Lesehalle für die Welt-Ausstellung in St. Louis. Architektonische Endigungen zu Tierformen belebt, Pfosten und Tiere zu gleicher Zeit. Man ermisst die Schwierigkeit. Mit der Gesetzmäßigkeit eines Architekturgliedes den individuellen Reiz eines Tieres einen. Einen Bären zu geben in seiner trottelhaften Stärke, des Schnüren-Pudels Preziösheit und professorliche Würde, den Affen, Pelikan und all die anderen Viecher in ihrer Eigentümlichkeit, und doch sich immer im Pfosten zu halten. Ich weiss aus unserer Zeit nichts, was sich mit den Bosseltschen Lösungen solcher Aufgaben messen könnte. — Man denkt am ehesten an die Wasserspeier gotischer Kirchen, und solche Erinnerung ist, abgesehen von der Anerkennung, die sie enthält, geeignet, den Charakter der Bosseltschen Arbeiten weiter zu klären, darzutun, wie sich seine Plastik von ähnlichen modernen Erscheinungen unterscheidet. Die Architektur, die Bosselt voraussetzt, ist eine Gerüst-Architektur, eine Architektur, die vor allem den klaren Skelett-Aufbau betont, Fleisch aber nur so viel wie erforderlich gibt. Wrba dagegen, an den man wohl sonst denkt, wenn von Architektur-Plastik die Rede ist, verlangt in erster Linie Fleisch und zwar viel Fleisch, verlangt Massenbau. Dem Romanischen,

RUDOLF BOSSELT—DÜSSELDORF. BÜSTE DER MUTTER DES KÜNSTLERS.

dem Barock verdankt Wrba ebensoviel, ja wohl noch mehr, wie Bosselt der Gotik. Was Wrba gibt, ist weniger Architektur-Plastik als Plastik für Architektur. Das soll kein Tadel sein. Ich wollte, wir hätten mehr Bildhauer von dem Können Wrbas. Wir haben sie nötig, werden sie stets nötig haben, so gewiss wir den Massenbau nie werden entbehren können. Aber wir werden

auch wieder Gerüstbau bekommen, haben ihn ja bereits, am klarsten ausgebildet in den gewaltigen Hallen u. Bogen der Eisenbauten. Diese gigantischen Knochengerüste, sie verlangen Fleisch, wie

die Strebepfeiler und Bögen der gotischen Dome danach verlangten. Was diesen bunte Glasfenster und Steinmetzenwerk waren, das wird für die Eisenbauten die farbige Fliese sein und eine Eisengussplastik,

die zu schaffen Künstler wie Bosselt die geeigneten Männer wären. Die romanischen Türmchen und all die anderen Scherze, mit denen die ortsüblichen Bau-Kapazitäten das kühne Eisenwerk zu maskieren belieben, wird man mit der Zeit ja wohl satt bekommen. Dass übrigens an dem hervorragendsten Steingerüstbau moderner Kunst, dem Wertheim-Kaufhause von Messel, Bosselt nicht beschäftigt wurde,

RUDOLF BOSSELT—DÜSSELDORF.

Porträt-Plaketten.

RUDOLF BOSSELT-
DÜSSELDORF.

PLAKETTEN
UND MEDAILLEN.

1906. IX. 4.

RUDOLF BOSSELT. Modell zu einer Pfosten-Endigung.

möchte ich nicht unbedauert lassen. — Es ist nun wohl genügend betont worden, wohin die Begabung des Künstlers weist, auf welchen Gebieten wir noch Schönes von ihm erhoffen dürfen. Doch lassen wir jetzt die Zukunftsmusik, überblicken wir lieber zum Schluss noch in Schnelle das, was er sonst noch gemacht hat. Da sehen wir einige Grabmal-Entwürfe, in denen der Plastiker sein eigener Architekt ist. Die Architektur, in solchem Falle natürlich Massenwerk, äusserst fein in den Abmessungen und Verhältnissen, und in diese Architektur an den rechten Fleck und in rechter Grösse eine Figur oder ein Relief gesetzt. Wie der Künstler das Relief beherrscht, zeigt am besten die Platte mit Orpheus und den Tieren. Der Orpheus von wundervoller Bildung. Die Tiere im Verhältnis zu ihm wohl etwas zu stark stilisiert. 4 Tiere, macht 16 Beine, und alle 16 Beine sind gegeben, keines ist unterschlagen, und doch keinerlei Unruhe, alles klar und geordnet.

Und diese Klarheit, diese Ordnung, diese Vereinfachung ist es, was das ganze Schaffen des Künstlers durchzieht. In der Figur seiner Frau ist diese Vereinfachung bis zum äussersten getrieben. »Getrieben« — es liegt etwas wie ein leiser Tadel in diesem Worte, und in der Tat: ich kann mich mit diesem Werke nicht ganz befreunden, es ist mir zu viel Stein und zu wenig Mensch. Doch halten wir uns an die Intentionen des Künstlers. Aufrecht und gleichmäßig steht die Figur da, der Körperabschnitt etwas unterhalb des Knies genommen, mit gesenkten Armen, die Hände vor dem Leibe vereinigt, in glattem, besatzlosen Kleide (Reformkleid über einer Ärmeljacke), der Rock nur unten einige grosse Falten werfend, am Oberkörper aber fest anschliessend. Und zur Belebung dieser grossen Steinmasse, abgesehen von einigen Falten und Fältchen des Kleides, nur der Kopf und die allerdings wundervoll modellierten Hände. Möglich übrigens, dass das Unfreie, Starre der Figur im wesentlichen durch den hohen, steifen Kleidkragen, den man leicht für den nackten Hals hält, bewirkt wird. Die Seiten-

RUDOLF BOSSELT—DÜSSELDORF. Modell zu einem Relief für die Villa des Herrn Regierungsrat Fr. in Köln.

ansicht, die hier klarer ist, wie sie ja natürlich überhaupt mehr Gliederung gibt, wirkt jedenfalls bedeutend besser, ist vom Künstler aber kaum als Hauptansicht gewollt. Das ganze ist aber doch eine bemerkenswerte Leistung.

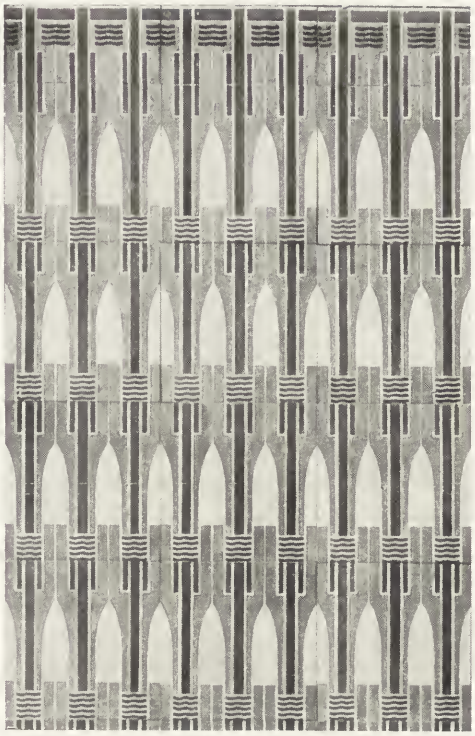
Auf die anderen Arbeiten, die vielen Plaketten und Medaillen besonders, will ich nicht näher eingehen. Man wird die Trefflichkeit dieser Sachen, z. B. der Bildnisplatte des Herrn mit dem massiven Genick, leicht erfassen. Überdies ist der Künstler nach dieser Richtung hin des öfteren und hinreichend gewürdigt worden. Ja, dieser stete Hinweis auf seine Plaketten und Medaillen ist für ihn eine Art Verhängnis geworden. Man registrierte ihn in die Rubrik »Kleinplastiker« ein und übersah ihn, wenn es sich um grössere Aufgaben handelte. Nun, vielleicht hat er diese kleinen Sachen nur deshalb so gut gemacht, weil er das Zeug zu Grösserem besitzt. Hoffen wir, dass ihm die Zukunft die erwünschte Gelegenheit bietet, sein starkes Talent an grösseren Aufgaben zu erweisen.

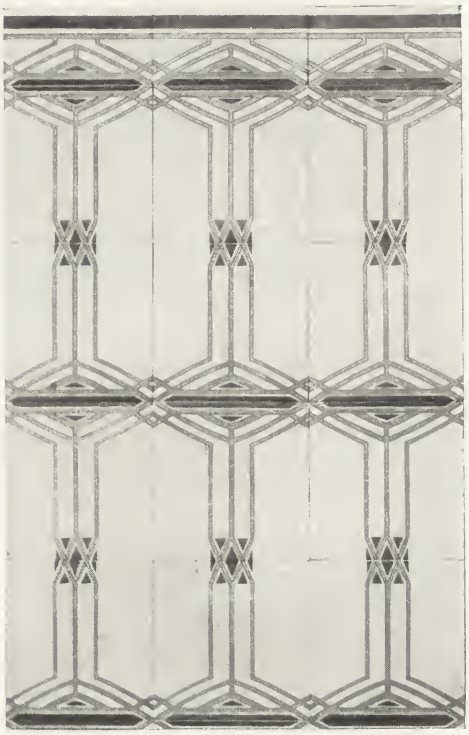
LEIPZIG, APRIL 1906. DR. ERICH WILLRICH.

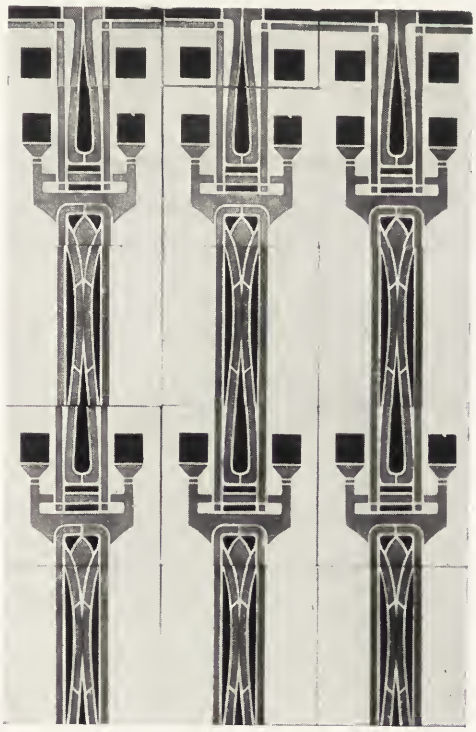
RUDOLF BOSSELT—DÜSSELDORF. Wandplatten.
Ausgeführt von den Gail'schen Tonwerken in Giessen.

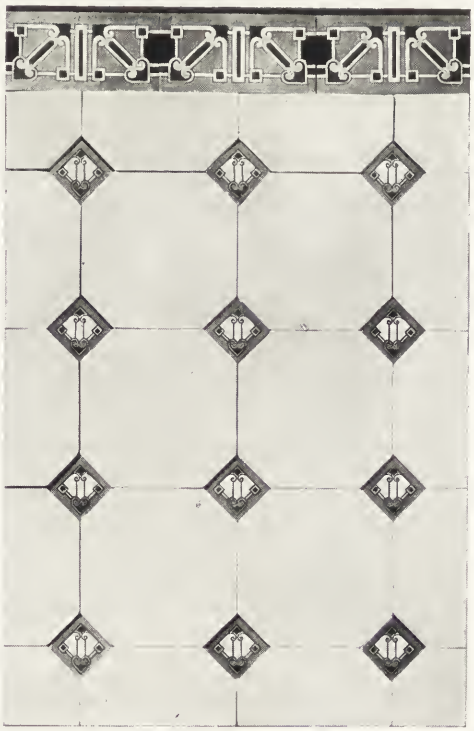
RUDOLF BOSSELT—DÜSSELDORF. SILBER GETRIEBENER HALSSCHMUCK FÜR FRAU PROF. A.

RUDOLF BOSSELT—DÜSSELDORF. DIE GATTIN DES KÜNSTLERS.









RUDOLF BOSSELT—DÜSSELDORF. WAND-PLATTEN.

Ausgeführt von der »Düsseldorfer Tonwarenfabrik«, Düsseldorf-Reisholz.

RUDOLF BOSSELT—DÜSSELDORF. TIER-FIGUREN IN HOLZ GESCHNITZT.

RUDOLF
BOSSELT-
DÜSSELDORF.

KLEIN-
PLASTIK.
BRONZE.

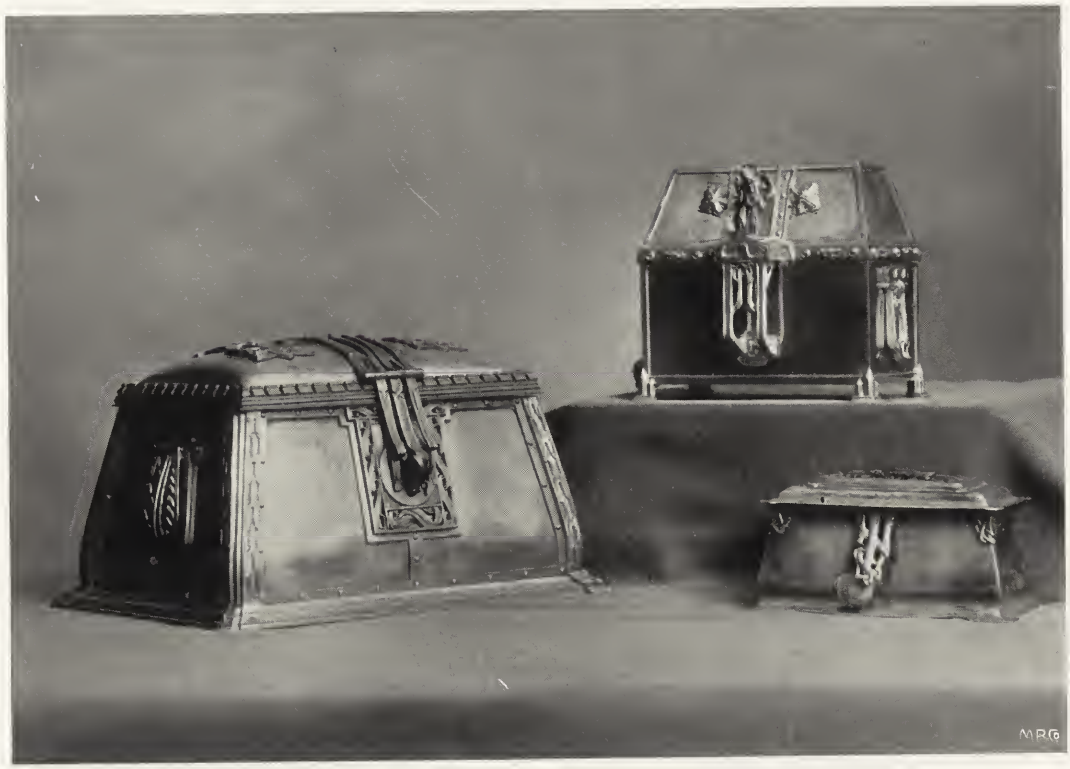
SILBER-ARBEITEN VON ALEXANDER FISHER.

Es ist ein recht erfreuliches Zeichen der immer weiter schreitenden Gesundung unserer heutigen künstlerischen Zustände, dass das wieder zu neuem Leben erwachte Kunsthandwerk sich jetzt mehr und mehr auch desjenigen Stoffes annimmt, der in Europa von jeher im Mittelpunkte der kunsthandwerklichen Bearbeitung stand, da er nicht nur als ein ganz besonders kostbarer, sondern auch künstlerisch ungewöhnlich dankbarer Stoff gegolten hat, an dem gerade die Feinheit und Delikatesse der Bearbeitung die edelsten Vorzüge zur Geltung zu bringen vermag: ich meine das Silber. Zwar in Deutschland selber besitzen wir noch keinen Goldschmiedekünstler von allgemeiner Bedeutung, keinen von ausgeprägt neuem und umfassendem Typus, wenn auch viele Kräfte, wie noch die letzte Dresdener Kunstausstellung gezeigt hat, hier, gleichsam wie im Nebenamte, tätig sind. Frankreich dagegen besitzt seinen Lalique, Holland seinen Eisenlœffel und England seinen Alexander Fisher. Von letzterem, der noch in Deutschland wenig bekannt ist, sollen hier einige Arbeiten vorgeführt werden, die voriges Jahr in London zuerst in der Dowdeswell Galley ausgestellt, dann auch in einigen deutschen Städten zu sehen waren, und die den ganzen Umfang des Könnens dieses Mannes zu zeigen vermögen, das reich genug ist, um auch unsere Aufmerksamkeit zu erregen.

Was an ihnen zunächst auffällt, ist die Mannigfaltigkeit der bearbeiteten und mit einander verbundenen Metalle. Es finden sich, von gegossenen Sachen ganz abgesehen,

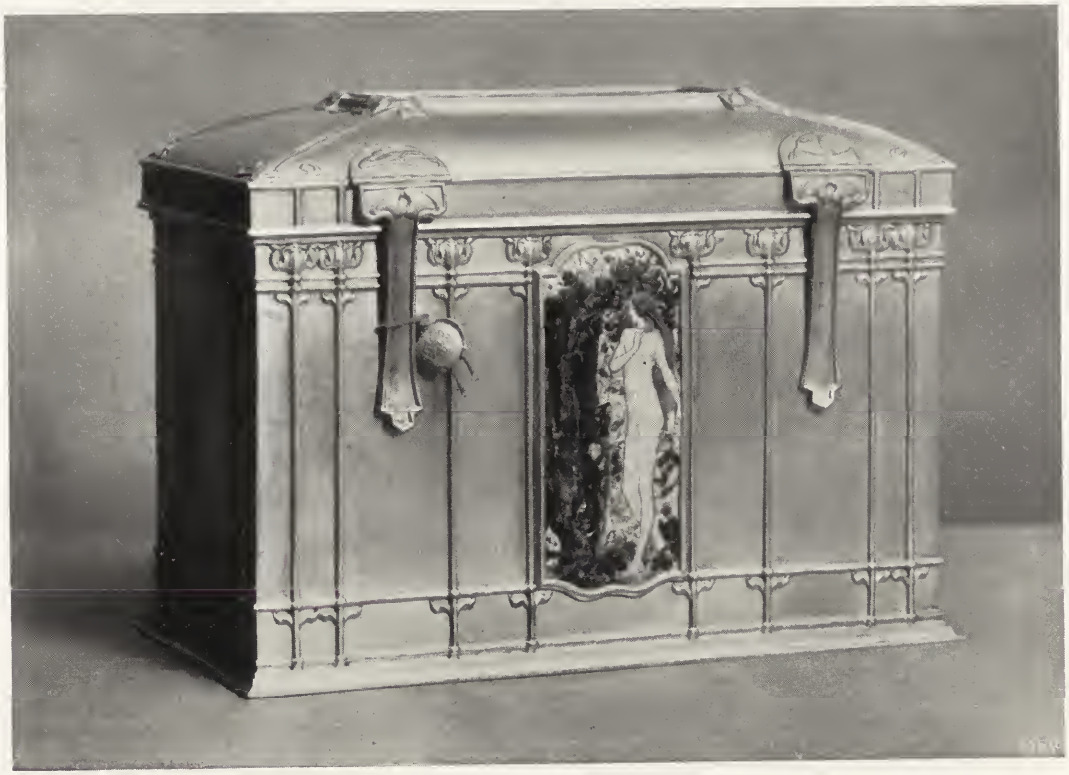
ALEXANDER FISHER-KENSINGTON.

DECKEL EINER KASSETTE IN SILBER U. EMAIL.



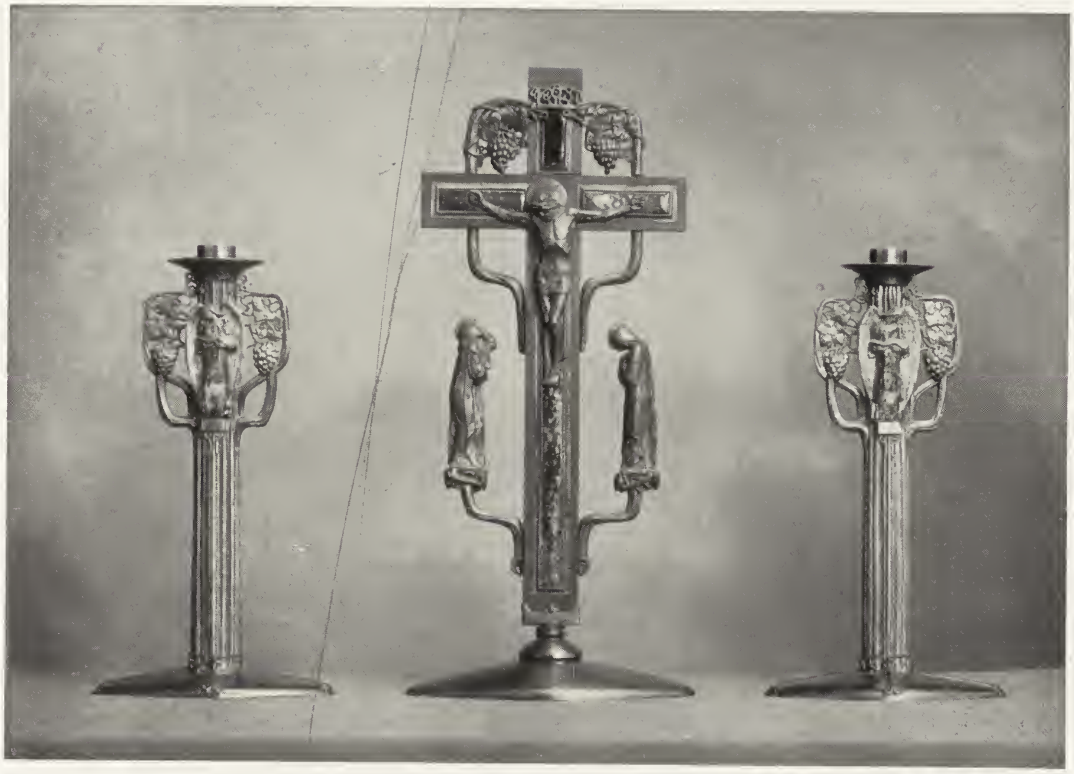
ALEX. FISHER—KENSINGTON.

SILBERNE KASSETTEN MIT EMAIL.



ALEX. FISHER—KENSINGTON.

KASSETTE, SILBER MIT EMAIL.



ALEX. FISHER — KENSINGTON.

KRUZIFIX UND LEUCHTER IN SILBER.

ALEX. FISHER — KENSINGTON.

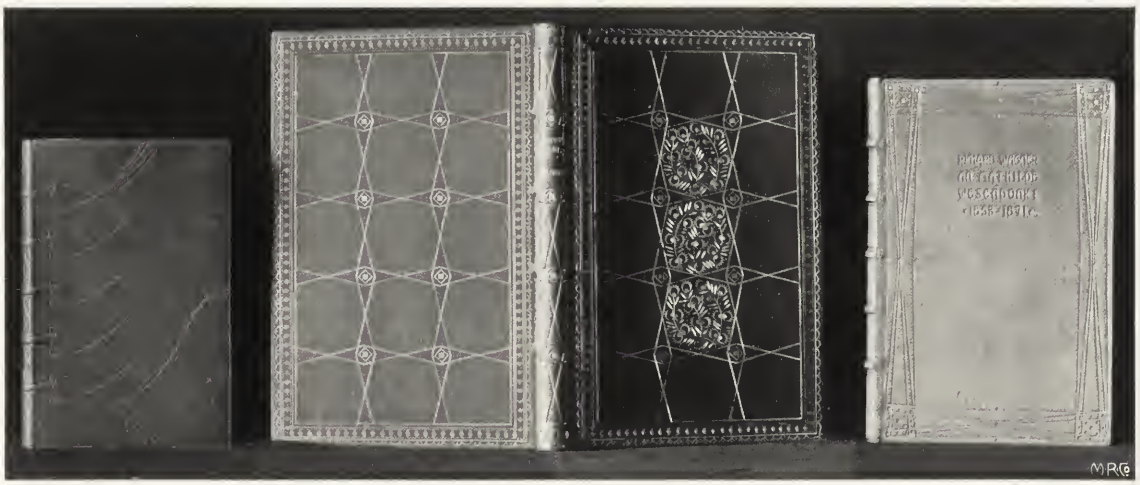
KASSETTE, SILBER MIT EMAIL.

getriebenes Gold, getriebenes Silber, getriebenes Kupfer und selbst getriebener Stahl, die vielfach untereinander vereinigt sind. So sind z. B. an dem auf Seite 571 abgebildeten Altargerät die Füsse Kupfer, während das übrige, vom Kruzifix aus Ebenholz abgesehen, aus Silber besteht. Bei der in Silber getriebenen Kassette auf Seite 570 dagegen sind die Bände aus Stahl. Dadurch wird koloristische Abwechslung erreicht. Hierzu kommen dann die eigentlichen koloristischen Zutaten der Goldschmiedekunst, die von jeher Kostbares mit Kostbarem zu verbinden trachtete: Perlen, Edelstein, Edelgesteine usw. Das Farbige spielt in der Kunst Fishers eine grosse Rolle, gerade, wie in der Laliques und Eisenlœffels. Sie wird aber in erster Linie durch Email erreicht: Fisher gilt als Emailleur in England für unerreicht. Viele seiner Goldschmiedearbeiten wirken fast wie Rahmen um Gemälde. Seine Technik ist hier in erster Linie das Grubenemail. Doch findet sich auch der Zellenschmelz und das Reliefemail. Die Technik ist fein und sicher, die farbige Wirkung freilich oft etwas verschwommen und matt, zu wenig dekorativ, d. h. zu wenig klar in die Ferne wirkend. Sie verlangt zu viel selbständiges Interesse zu ihrer vollen Würdigung. Fisher steht als Figurenzeichner ganz unter dem Banne der präraffaelitischen Schule Englands. Seine Menschen sind die von Rosettis Kunst konzipierten blutleeren, aber eminent seelischen Gestalten, die dann für die Kunst des Präraffaelitismus so charakteristisch geworden sind, seine Themata Allegorien und Poesien, deren Bezeichnungen vielfach dabei gesetzt sind. So will er ein dekorativer und ein freier Künstler zugleich sein. Auch seiner Ornamentik folgt präraffaelitischen Spuren. Sie folgt jener Zierkunst, die Morris zuerst aus der Gothik geschaffen und die dann seine Nachfolger unter Anschluss an die Natur erweitert haben. Für uns hat sie leicht etwas Steifes, selbst Trockenes, wie uns überhaupt wohl diese Arbeiten für Silberarbeiten etwas zu derb und schwerfällig vorkommen dürften. E. Z.

ALEXANDER FISHER KENSINGTON.

KERZENHALTER. SILBER MIT EMAIL.

Vertreter für Deutschland: Emil Richter, Dresden.



H. VAHLE—GERA. Braunes Ecrasé mit Handvergoldung.

ENTW: B. WENIG—HANAU. AUSF: H. KARCH—FRANKFURT A. M. Ganzlederband, blaues Ecrasé mit Handvergoldung.

E. LUDWIG—FRANKFURT A. M. Blauer Capsaffian mit Handvergoldung.

INTERNATIONALE BUCHBINDEKUNST-AUSSTELLUNG IN FRANKFURT A. M. ∾ MÄRZ BIS MAI 1906.

Im Frankfurter Kunstgewerbe-Museum fand in der Zeit vom 19. März bis 6. Mai d. J. eine *Internationale Buchbindekunst-Ausstellung* statt. Wenn etwas die Notwendigkeit einer solchen Veranstaltung dokumentierte, so war es die Ausstellung selbst. Sagen wir es gleich heraus, was auf dieser Ausstellung so recht offenbar wurde: in Deutschland steht es schlimm um den Kunsthandband und wir müssen uns gewaltig anstrengen, wollen wir in die Höhe kommen. Die Gründe für den Tiefstand sind unschwer zu finden. Es fehlt bei uns an verständnisvollen Bücherliebhabern, die den Wert eines schönen Einbandes zu schätzen wissen, in künstlerischer Beziehung fehlt es an gesunder Tradition, vor allem aber an sicherem Geschmack. Im Gegensatz zum Verlegerband, den eine Reihe von Künstlern in den letzten Jahren entschieden gehoben hat, ist der eigentliche Kunsteinband bisher von unseren Künstlern so gut wie ganz vernachlässigt worden. So kommt es, dass der Eindruck, den die deutsche Abteilung auf der Ausstellung hervorrief, der einer argen Direktionslosigkeit und Zerfahrenheit war, vor allem im Vergleich zu England.

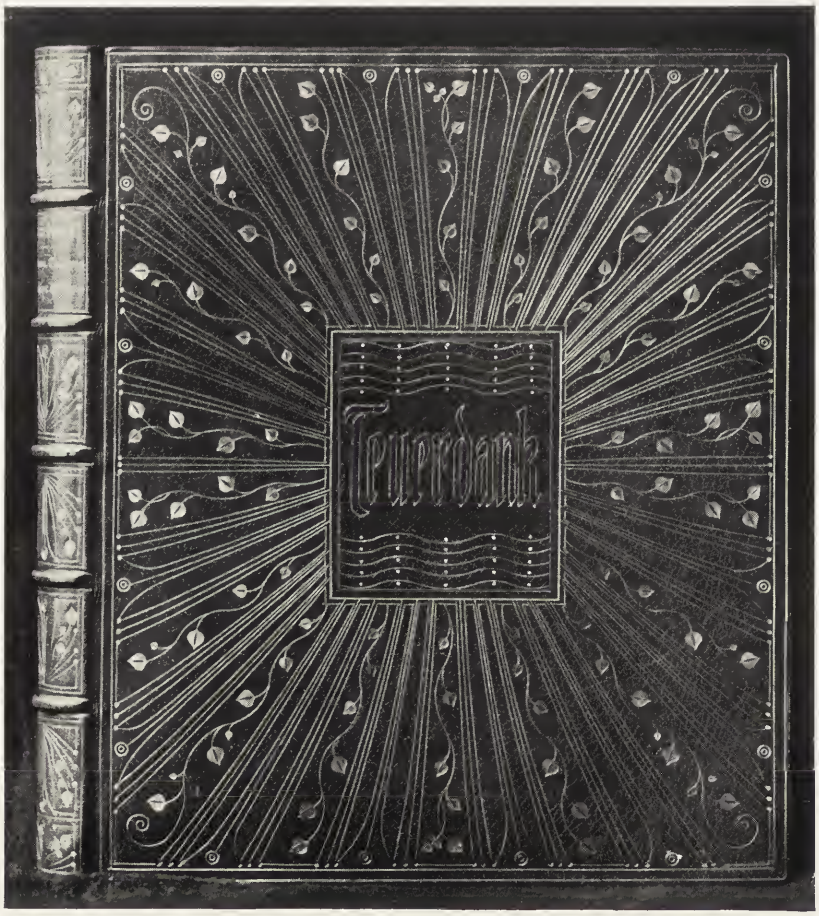
Frankfurt freilich hat nicht schlecht abgeschnitten. Hier hatte sich schon in früheren Jahren ein Kreis von Bücherliebhabern gefunden, der den Frankfurter Buchbindern die Möglichkeit verschaffte, ganz Ansehnliches zu leisten. Zunächst in Anlehnung an die Arbeiten früherer Jahrhunderte. Firmen, wie die von Baum (†), Osterrieth, Ludwig und Karch schufen in Handvergoldung und Lederauflage sehr Bemerkenswertes. Eine reiche Auswahl solcher Arbeiten war aus Privatbesitz auf der Ausstellung vertreten. Allerdings die französischen Leistungen dieser Art von Lortic, Chambolle-Duru, Quinet, Marius Michel u. a., die ebenfalls von Privaten beigesteuert waren, zeigten sich den Frankfurter Einbänden denn doch noch überlegen. Eine wunderbare Verarbeitung des in der Farbe fein abgestimmten Leders und eine diskrete Anwendung der Handvergoldung bilden die Vorzüge dieser Einbände, denen die in Frankreich niemals unterbrochene Tradition offensichtlich zugute kam.

Aber auch die neueren, selbständigen Versuche in Frankfurt sind bemerkenswert. Sie sind in den Motiven gut und wahren

vor allem den Charakter der Buchdeckel-Verzierung als eines Flächenschmucks. Wir bringen einige davon in Abbildung. Oetinger, in Firma Osterrieth arbeitete nach Entwürfen von Cissarz und zeichnete sich ganz besonders in der technischen Durchführung der Einbände aus. (Bei dem abgebildeten Lederband zu Swenigorodskois Zellenemails nahm Cissarz in der Zeichnung der Ornamente Rücksicht auf den Inhalt des Buches. Auch der etwas schwer wirkende Dekor auf dem Einband zum Werke über die Wiener Staatsdruckerei wird verständlich im Zusammenhang mit dem Druck und der inneren Ausstattung des Buches.) Karch steuerte ein Buch nach Entwurf von B. Wenig bei, während Ludwig neue, ansprechende Motive nach eigenen Zeichnungen brachte.

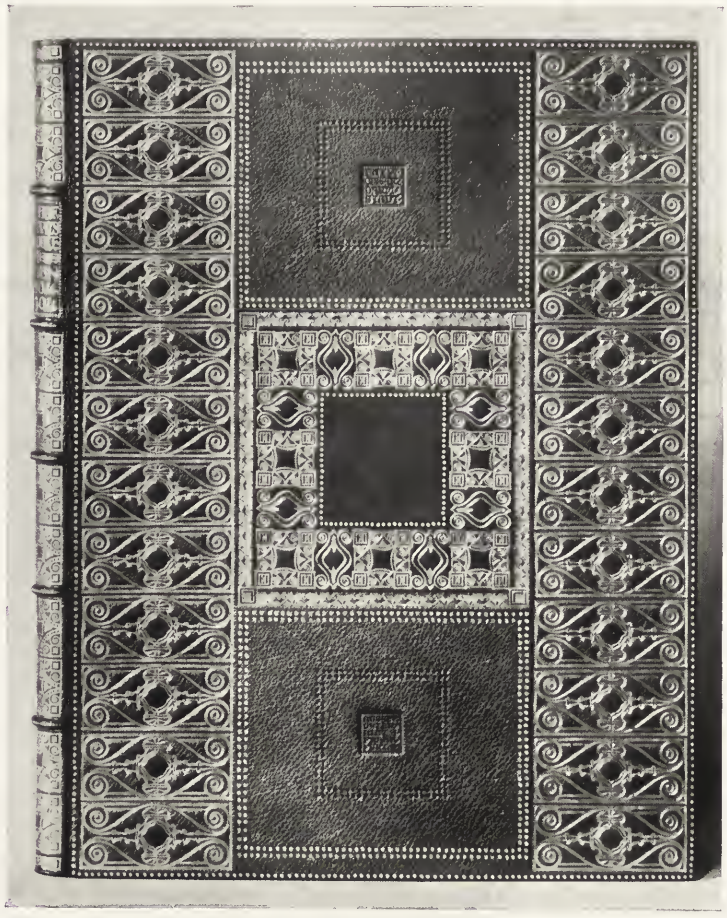
Bekanntlich ist *Paul Kersten*—Berlin seit Jahren mit Erfolg bestrebt, das Buchbindehandwerk in künstlerischem Sinne wieder neu zu beleben. Er hatte eine grosse Anzahl seiner Einbände zur Ausstellung geschickt, doch waren durchaus nicht alle gleichwertig. Uns erscheint er dort am besten, wo er sein feines Goldlinien-Netzwerk zum Schmuck der Buchdeckel verwendet und den Dekor in Verfolg eines gesunden struktiven Gedankens vom Rücken des Buches ausgehen lässt. Er ist sichtlich bemüht, dem Schmuck des Einbands in seinen einzelnen Teilen eine gewisse Harmonie zu verleihen.

Berlin war dann noch durch Arbeiten von *W. Collin* vertreten, der mit einem modernen Band- und Linienwerk und mit verschiedenartigen Beizungen des Leders neue dekorative Effekte für den Einband zu erzielen weiss. Fräulein *Maria Lühr* brachte Arbeiten ganz im englischen Sinne in bester Handvergoldung und verleugnete so nicht die ausgezeichnete Schule Cobden-Sandersons. — Aus dem überaus reichen Material, das aus anderen Städten Deutschlands, aus Hamburg, Bremen, Gera, Cassel, Düsseldorf, Krefeld, München u. a. gekommen war, kann nur einiges hervorgehoben werden. So die Arbeiten von *C. Schultze* in Düsseldorf, die sich durch eine vorzügliche technische Ausführung auszeichneten (unter anderem war die Leder-Einlage in brillanter Weise verwertet), die aber doch eine auffallende Unsicherheit im Geschmack verrieten. *Martin Lehmann* in Bremen hatte neben anderem ein in seiner Einfachheit sehr



EDUARD LUDWIG—FRANKFURT A. M. Ganzlederband, orange Capsaffian mit Handvergoldung.

fein wirkendes Buch ausgestellt, dessen Schmuck nur mittels eines einzigen kleinen Blattstempels erzielt war. Von München kamen einige gute moderne Versuche von Fräulein *Martha von Kranz* und *Laura Lange*. Das *Kaufhaus Oberpollinger* hatte nach Entwürfen von Paul Bürck, Rudolf Bosselt, Cissarz und Olbrich arbeiten lassen, doch war nur Weniges davon wirklich geglückt, — einiges war sogar recht schlimm. Auch die nach Behrens ausgeführten Einbände von *Ludwig Rauch*—Hamburg konnten nicht voll befriedigen. Aus Krefeld kamen Einbände, bei deren Dekor ein modernes verschlungenes Linienwerk bevorzugt war, doch fühlte man angesichts dieser Arbeiten wie vor gar manchen anderen deutschen sehr lebhaft den Wunsch nach besserem Material und feinerer Farbenwahl. Die Elberfelder Handwerker- und Kunstgewerbe-Schule brachte interessante Versuche in Batik-Verfahren, zeigte jedoch an anderen Einbänden recht kleinliche Dekorationsmittel verwendet. — Der Lederschnitt war durch die Firmen *Georg Hulbe*—Hamburg und *Heinrich Pfannstiel*—Weimar vertreten. Erstere hatte neben den heute denn doch schon überwundenen Arbeiten im Stil der Gotik und Renaissance mit dem künstlich erweckten Schein der Altertümlichkeit neuere Einbände mit bildmäßigen Darstellungen in flachem Relief und in farbigen Beizungen ausgestellt. Auch Pfannstiel bevorzugt erfreulicher Weise das flache Relief in ausgezeichneter Technik. Einiges war nach Entwürfen van de Veldes angefertigt. — Ein höchst eigenartiges Bild, ja das originellste der Ausstellung, boten die Arbeiten der *Wiener Werkstätte,* welche unter der Leitung von Kolo Moser und Josef Hoffmann steht. Hier herrschten individueller Geschmack und gute Technik. Ein Band wie der hier wiedergegebene zu Nietzsches »Also sprach Zarathustra« nach Entwurf von Adolf Boehm, aus dunkelgrauem Kalbleder mit Handvergoldung, deren Zeichnung den Inhalt des Buches symbolisch anklingen lässt, mit einem feurig roten, golden gemusterten Vorsatz, zeigte kühne, aber durchaus künstlerische Effekte. Sehr apart wirkte bei anderen Bänden die Verwendung von Eidechsenleder, zu dessen grauen Farben-Tönen ein Vorsatz und Schnitt in Silberton in feiner Harmonie standen. Überhaupt war das Streben nach Individualisierung des Buch-einbandes und nach einheitlicher moderner Ausgestaltung aller Details seines Schmuckes bis hinab zum Zeichenbändchen nirgends so



ENTW.: J. V. CISSARZ—DARMSTADT. AUSF.: A. OSTERRIETH—FRANKFURT A. M.
Ganzlederband, braunes Maroquin mit schwarzer Lederauflage und Handvergoldung.

PAUL KERSTEN—BERLIN. Blaues Ecrasé mit Handvergoldung.

erfolgreich durchgeführt wie in dieser Wiener Abteilung. Das gab ihr einen besonderen Reiz. Mag auch Einzelnes zunächst spielerisch erschienen sein, wie die Verwendung von Seidenbandflechtereien zum Schmuck des Deckels: Man denke sich diese Wiener Bücher in der Hand einer Wiener Dame oder in das neuzeitige Milieu, in das sie hineingehören, und man wird den Zusammenhang mit einer speziellen Erscheinung des kulturellen Lebens der Gegenwart herausfühlen.

Österreich war noch mit Prager Arbeiten vertreten, aus denen die Werke von *J. Spott* eine besondere Erwähnung verdienen. Er schloss sich mit ausgezeichneter Technik alten Vorbildern dort an, wo er damit zugleich alten Büchern ihr Zeitgewand geben konnte. Sonst verwendete er ein modernes Bandwerk zum Schmuck seiner Buchdeckel.

Man kennt die Art der Einbände *Italiens:* Pergament mit reicher Handvergoldung in Einzelstempeln und mit Lederauflage in sorgfältigster Durchführung, aber in altem Charakter. Sehr prunkvolle Stücke dieser Art waren von Cecchi in Florenz und Casciani in Rom ausgestellt.

Frankreich zeigte eine auffallende Tendenz, den Inhalt des Buches durch eine szenische Darstellung auf dem Buchdeckel kenntlich zu machen, so dass dieser wie ein illustriertes Titelblatt wirkt. Für diese Darstellungen wird der getönte Lederschnitt verwendet. So lange dies in feiner künstlerischer Weise geschieht, wie bei *Antoinette Vallgren,* geht es ja an. Bedenklich aber wird es, wenn es zu solchen prononcierten fast plakatartigen Effekten führt, wie bei den im übrigen virtuos durchgeführten Arbeiten *Ch. Meuniers.* Die Ausstellung brachte dann Beispiele von den jetzt so hoch geschätzten Lederplastik-Arbeiten *St. André's.* Von *Chambolle-Duru, Canape, Blanchetière, Domont* waren ernste Arbeiten zu sehen, in erstaunlicher Technik, aber es war nichts unmittelbar Zwingendes da, nichts was neue Wege weisen würde. In den Büchern, die *René Kieffer* in grosser Zahl eingesendet hatte, spiegelte sich ein flauer Durchschnittsgeschmack der französischen »Moderne«.

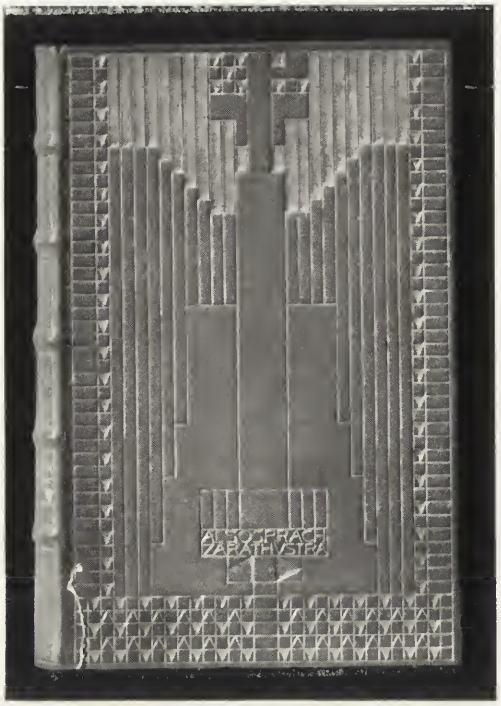
Aus *Brüssel* gab es Beiträge von *P. Claessens* und *Vve G. Rykers et Fils.* Der Einfluss von Künstlern wie van de Velde und Lemmen war deutlich. Ihrer an- und abschwellenden Linie begegnete man auf vielen dieser Buchdeckel. Daneben aber zeigten

OXFORD UNIVERSITY PRESS. Rosa Maroquin m. Handverg.

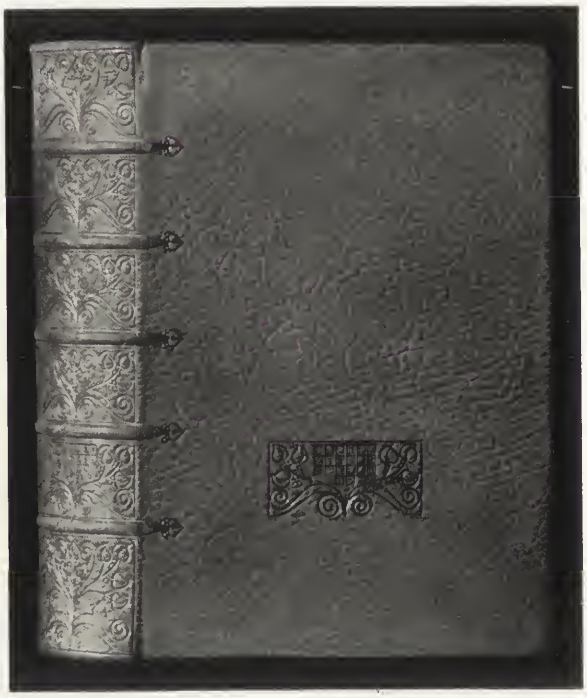
FRL. MARIA LÜHR—BERLIN.
Ganzlederband, blaues Maroquin mit Handvergoldung.

MARTIN LEHMANN—BREMEN.
Ganzlederband, braunes Kalbleder mit Handvergoldung

PAUL KERSTEN—BERLIN.
Ganzlederband, grünes Ecrasé mit Handvergoldung.



ENTWURF: ADOLF BOEHM. AUSF.: CARL BEITEL (WIENER WERKSTÄTTE.)
Ganzlederband, graues Kalbleder mit Handvergoldung.



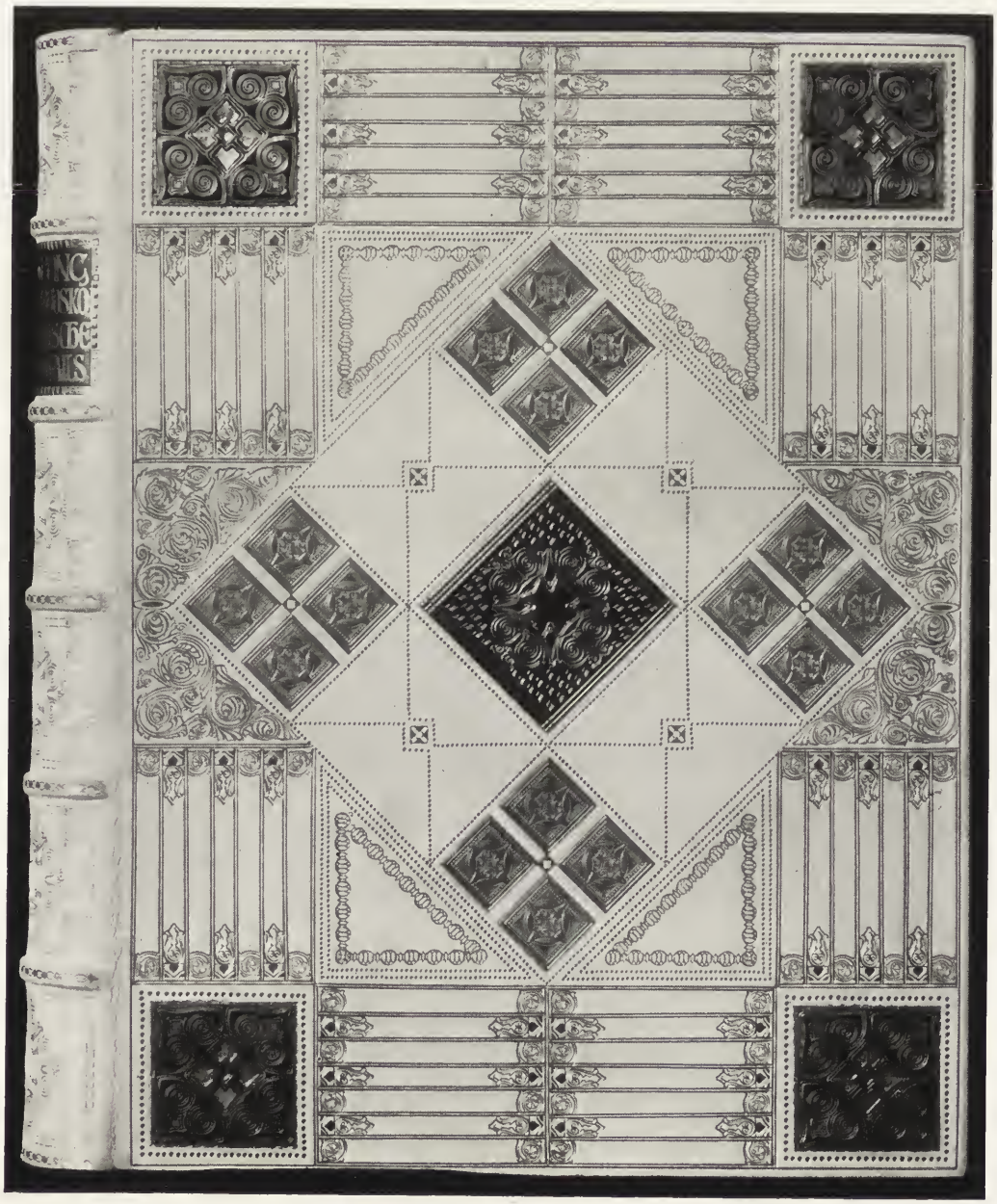
ENTWURF: PROF. KOLO MOSER.
Ganzlederband, heller Saffian, grosgrain, mit Handvergoldung.

sich sehr bunte Effekte in Lederauflage. — Vornehm in seiner zielbewussten einheitlichen Art wirkte *England*. Fussend auf der kunstgewerblichen Bewegung der 80er Jahre und unter besonderem Einfluss von Cobden-Sanderson hat sich für den modernen englischen Einband ein ganz bestimmter Stil entwickelt. Dieser ist in den Mitteln nicht besonders reichhaltig, wohl aber dem Material und der Technik durchaus angepasst. Das Material vor allem ist ein ganz ausgezeichnetes. Ihr Maroquin und Nigerleder wissen die Engländer wunderbar zu verarbeiten und diskret zu färben. Ebenso vorzüglich ist die technische Bearbeitung des Buches selbst. Wie liegt so ein englisches Buch in der Hand, wie sorgfältig ist alles behandelt! Und dann die Dekoration! Die mühsamste Arbeit wird nicht gescheut in Handvergoldung mit Rolle, Fileten und kleinen Stempeln; dazu Lederauflage. Wie schon erwähnt, sind es nicht viel Dekorationsprinzipien, die zur Anwendung kommen. Daher auch die verhältnismäßig geringe Individualisierung der Einbände. Wir finden Umrahmungen der Deckel in geraden, gebrochenen oder fein verschlungenen Linien oder das Überspinnen der Deckel mit einem Muster, das in Reihen gerade oder diagonal verläuft. Oft zeigt sich nur ein einziges Zierstück als Mittelstück auf dem Deckel, das dann wie eine Juwelierarbeit zart ausgearbeitet ist. Dann finden sich wieder ein Geschlinge feinblättriger Ranken, wachsende Blüten, dichtgestellte Blätter. Immer ist ein gewisses Gleichgewicht hergestellt zwischen dem Dekor des Vorder-, des Hinterdeckels und der inneren Deckelseiten. Bei dem schönen Druck und dem guten Papier präsentiert sich stets das ganze Buch als ein Kunstwerk.

Die Ausstellung bot ein sehr übersichtliches Bild über all diese Dekorationsarten und brachte auch einige neuere Versuche. So die Einlage von Perlmutter in Pergament von Cedric Chivers. Eine grosse Zahl ausgezeichneter Meister des Handwerks und sowohl technisch wie künstlerisch geschulter Damen war vertreten. Wir bringen Abbildungen nach Werken von *de Sauty, John Ramage, Rivière, Sangorski & Sutcliffe, Fr. Garret,* der *Oxford University Press,* ferner von Miss *G. Wrightson, E. Hoffmann,*

A. Pattinson, M. E. Robinson, R. Philpott. Neben den modernen Einbänden fehlten aber auch in der englischen Abteilung nicht Arbeiten in älteren Stilarten. Besonders beliebt zeigte sich das Fächer- und Spitzenmuster, dann die Stempel in Derome-Charakter. Die Firma *J. J. Leighton* hatte vorzüglich durchgeführte Einbände zu alten Büchern im Stil der Gotik und der Renaissance eingesendet.

Einen sehr guten Überblick gewährte die Ausstellung über die Fabrikation von Vorsatzpapieren. Ausser von mehreren in- und ausländischen Fabriken sind solche Papiere auch von einzelnen Künstlern und Künstlerinnen eingesendet gewesen. Cissarz, Ochmann, Niebler, Lilli Behrens, Anna Scheerbart und vor allem auch Laura Lange wären hier zu nennen. — v. TRENKWALD.

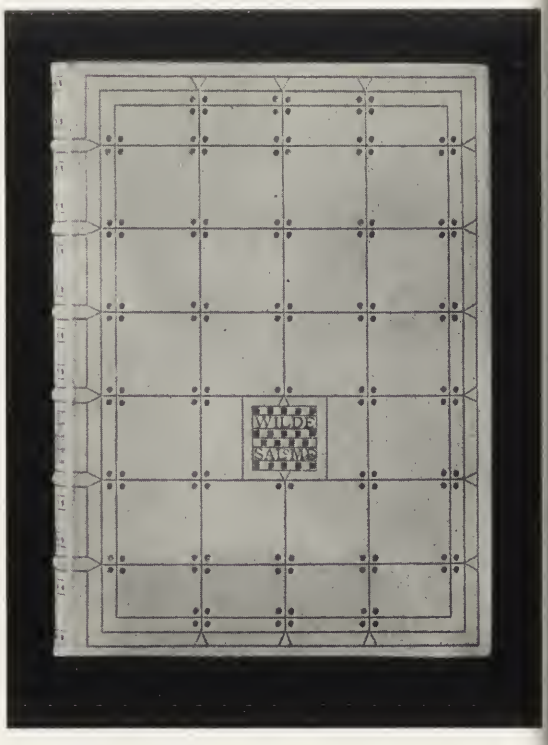


ENTWURF: J. V. CISSARZ—DARMSTADT. Weisser Saffian-Band mit Handvergoldung und Lederauflage. AUSFÜHRUNG: A. OSTERRIETH—FRANKFURT A. M.

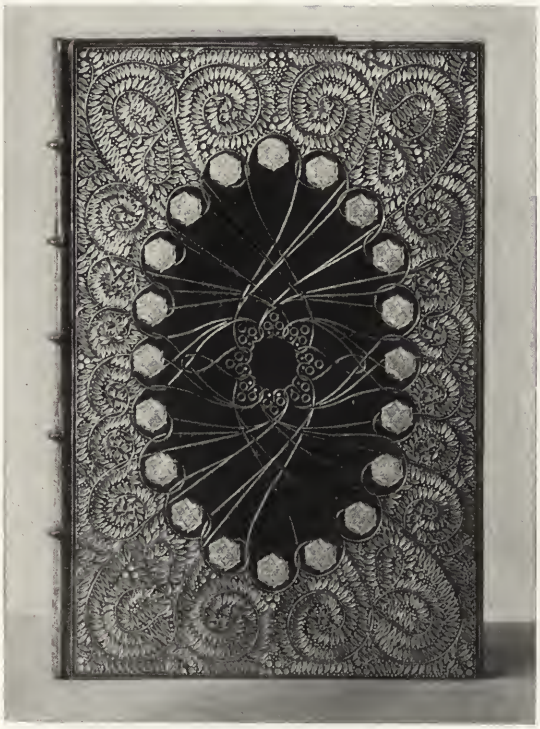
J. V. CISSARZ—DARMSTADT.
Weisser Pergamentband mit Gold bemalt.

MARTHA v. KRANZ & LAURA LANGE—MÜNCHEN.
Schaflederband mit Pressung und Handvergoldung.

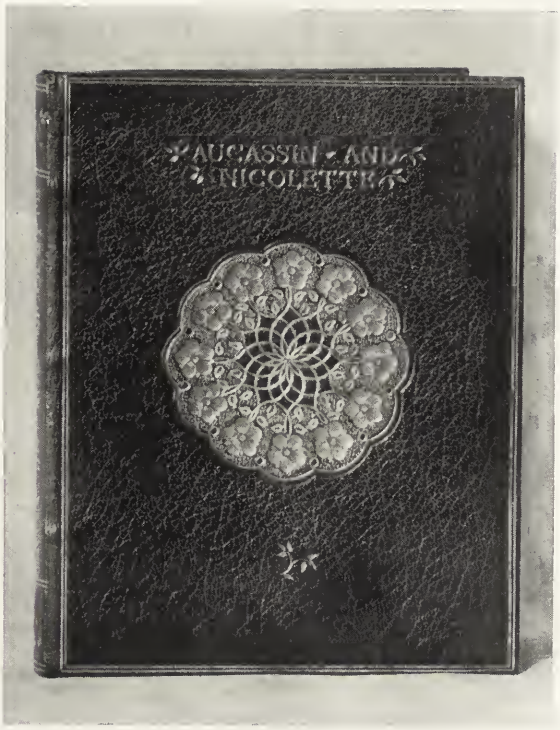
F. G. GARETT—BIRMINGHAM.
Pergamentband mit Handvergoldung und rot gemalten Blüten.



ENTW.: PROF. K. MOSER. AUSF.: WIENER WERKSTÄTTE.
Weisser Maroquinband mit Handvergoldung.

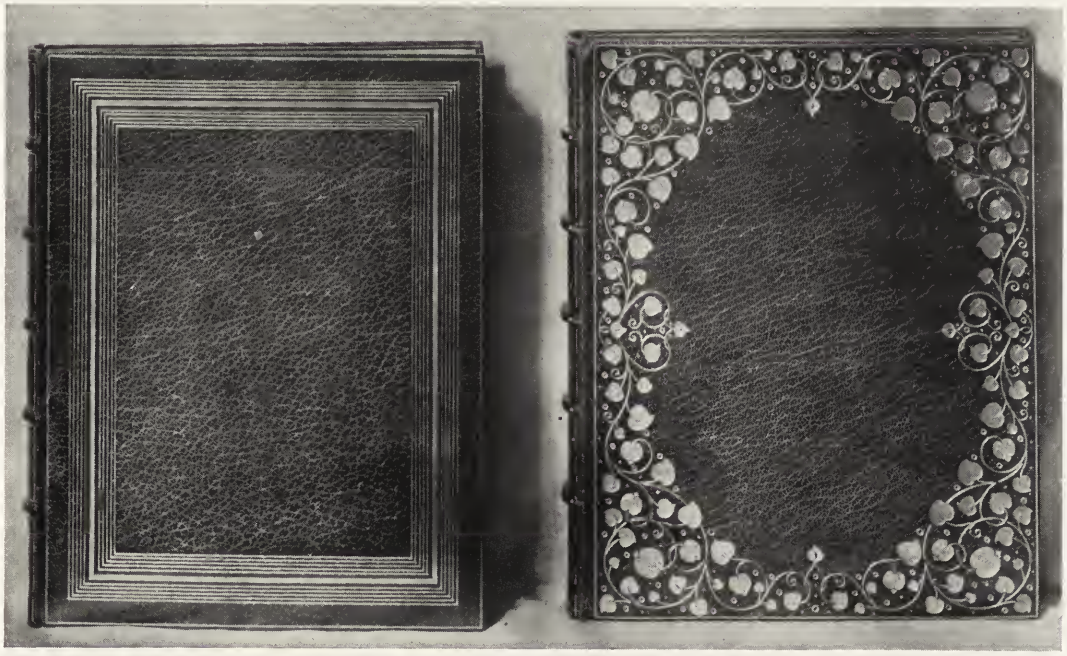


F. SANGORSKI & G. SUTCLIFFE—LONDON.



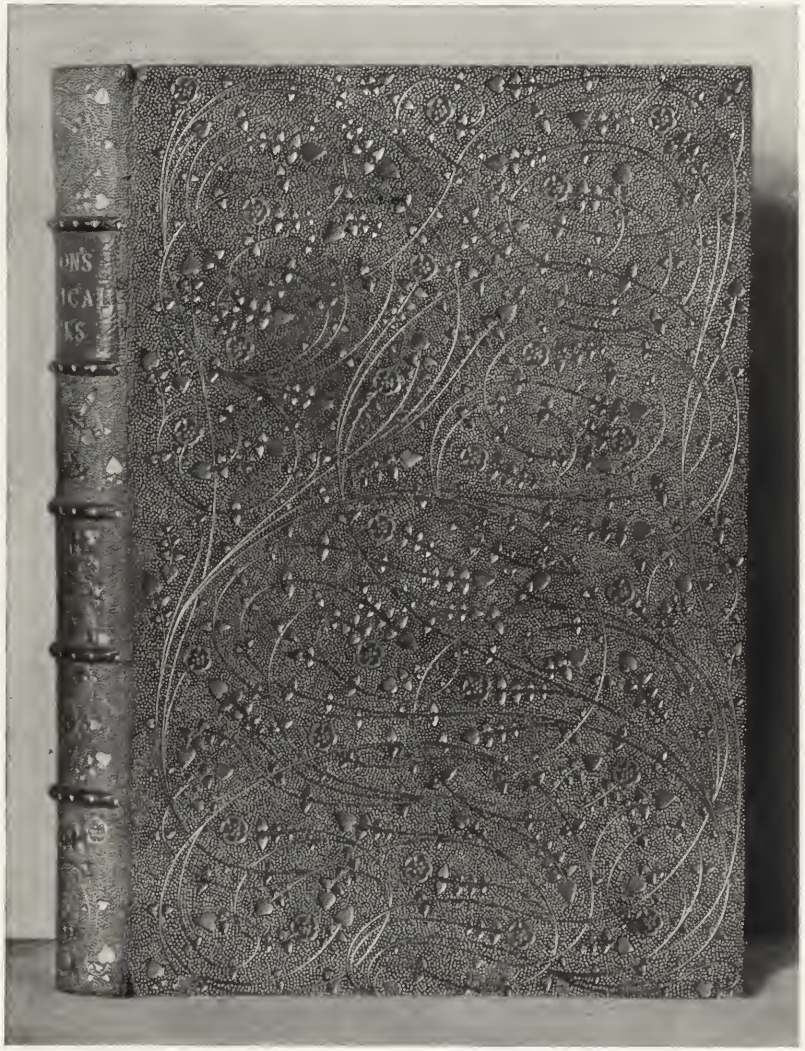
ALFRED DE SAUTY—LONDON.

Ganzlederbände, grün Maroquin mit Lederauflage und Handvergoldung.



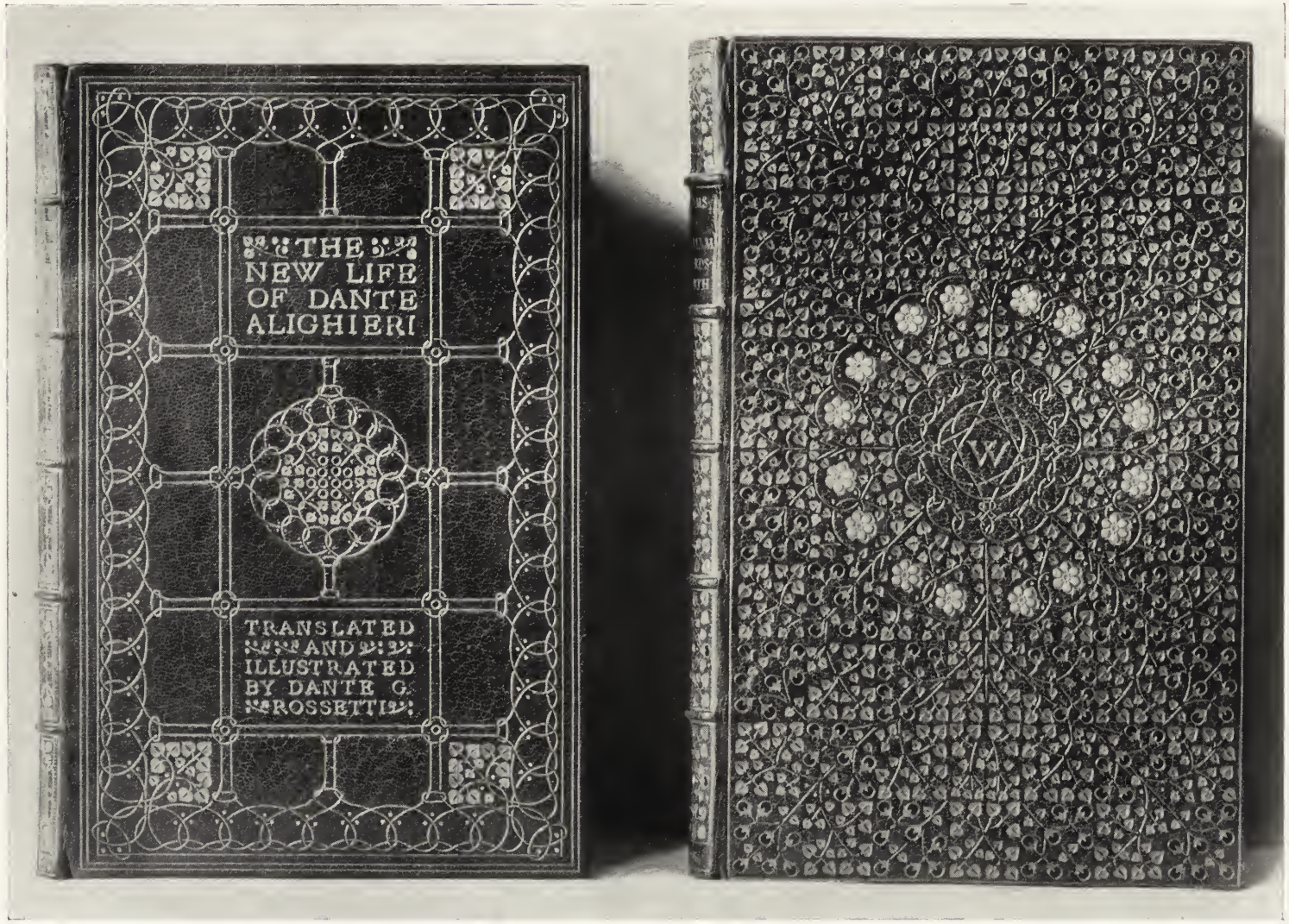
R. RIVIÈRE & SON—LONDON.

Ganzlederbände, grün Maroquin mit Linien resp. Blüten- und Blattranken in Handvergoldung.



OXFORD UNIVERSITY PRESS, OXFORD.
Ganzlederband, rotes Maroquin mit Handvergoldung.

F. SANGORSKI & G. SUTCLIFFE—LONDON.
Ganzlederband, blaues Maroquin mit Lederauflage und Handvergoldung.



LUCY G. WRIGHTSON, CUCKFIELD.
Ganzlederband, grünes Maroquin mit Lederauflage und Handvergoldung.

MISS MARY E. ROBINSON—LONDON.
Ganzlederband, grünes Maroquin mit farbiger Lederauflage und Handvergoldung.

ALFRED DE SAUTY—LONDON.

Hellgrünes Maroquin mit Blindpressung u. roter Lederauflage.

Rotes Niger-Marocco mit Handvergoldung.

GANZLEDERBÄNDE.

Dunkelblaues Maroquin mit Handvergoldung.

JOHN RAMAGE & CO.—LONDON.
Rotes Maroquin mit Handvergoldung. Die Rosen weiss ausgelegt.

MISS ALICE PATTINSON—LONDON.
Rotes Maroquin mit Handvergoldung und grünen Auflagen.

JOHN RAMAGE & CO.—LONDON.
Ganzlederband, rotes Maroquin mit Handvergoldung.

MISS ROSAMOND PHILPOTT—CAMBRIDGE.
Grünes Maroquin mit Handvergoldung und roter Lederauflage.

MISS ALICE PATTINSON—LONDON.
Olivgrünes Maroquin mit Handvergoldung u. roten Auflagen.

MISS ELSÉ HOFFMANN—LONDON.
Braunes Maroquin m. Handvergold. u. grünen Lederaufl.

RENÉ KIEFFER—PARIS.
Ganzlederband, braunes Maroquin mit Blinddruck und Lederauflage.

MME. ANTOINETTE VALLEREN—PARIS.
Ganzlederband, Rindleder flach modelliert und mehrfarbig getönt.

ZUM EXLIBRIS-WETTBEWERB.

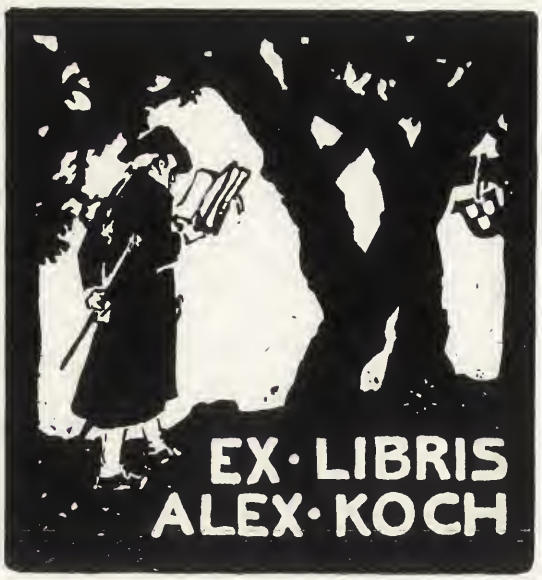
Von der Schriftleitung eingeladen, mich zu den preisgekrönten, hier abgebildeten Exlibris zu äussern, möchte ich kurz folgendes bemerken: Die beiden Zwecke der nun über 400 Jahre alten Sitte der »*Bibliothekzeichen*« oder »*Exlibris*« sind die, das Buch, in dessen Innendeckel sie geklebt werden, zu *sichern* — gegen Nichtzurückgabe oder Diebstahl — und sie zu *zieren;* das beliebte Einschreiben des Namens sichert zwar, ziert aber niemals, am wenigsten, wenn die Handschrift unschön ist. Soll das Exlibris *sichern,* so muss vor allem der Name des Besitzers auf dem Blatte angegeben sein, was häufig versäumt wird. Denn anonyme Wappen oder Allegorien verraten nicht, wem eigentlich Buch und Exlibris gehören. Dies ist keineswegs unwichtig; denn, wer schon Bücher verliehen hat, weiss, wie schwer man manchmal erst nach mehrmaligem Mahnen sein Eigentum zurückerhält; stirbt der Entleiher vor der Rückgabe, so können Erben immerhin leicht aus dem Exlibris ersehen, wohin das Buch zurückzugeben ist; dass bei gestohlenen Büchern das Exlibris, sofern es nicht herausgekratzt ist, den

EDUARD PFENNIG—STUTTGART. I. Preis M 100.—.

FRITZ SCHOLL—MÜNCHEN. II. Preis M 80.—.

ursprünglichen Eigentümer leicht angibt, ist einleuchtend. Was aber die *Zierung* des Buchs durch ein Bibliothekzeichen anbelangt, so wird hiergegen sehr viel gesündigt. Anfänger im Zeichnen und Dilettanten liefern leider häufig Machwerke, die an die Kunstschöpfungen des »kleinen Moritz« aus den »Fliegenden Blättern« erinnern (jedoch ohne dessen Humor!) und manchmal ein Buch direkt verunzieren, so steif, kindlich und unfertig sehen diese gutgemeinten aber gänzlich unkünstlerischen Zeichnungen aus. Ferner wird ab und zu der Zusammenhang vom Exlibris und der Büchersammlung ganz ausser Acht gelassen, und man findet bezuglose Bilder, die ebensogut alles andere sein könnten, als gerade ein Zeichen einer Bibliothek. Natürlich bleibt es jedem Auftraggeber unbenommen, für ein Exlibris ein Motiv zu wählen, das ihm allein zusagt; Vorschriften lassen sich da absolut nicht machen, denn den Willen des Einzelnen kann man nicht beugen. Aber mahnend kann man darauf hinweisen, dass zwischen der Darstellung auf einem Exlibris und dem Exlibris- bezw. Buch-Besitzer und seiner Bibliothek ein gewisser Zusammenhang doch erkennbar sein sollte. Das ideal-richtigste

JUL. JUGHARD—MÜNCHEN. III. Preis M 60.—.



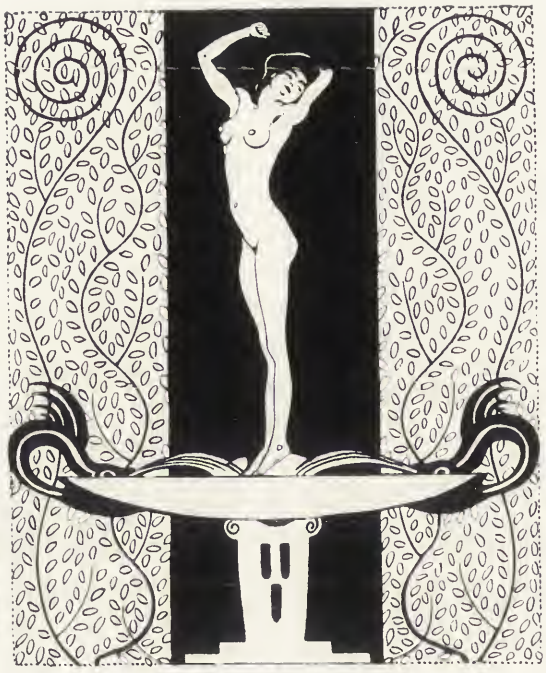
CHR. WILD—FREIBURG I. B. Lobende Erwähnung.

Bibliothekzeichen ist dasjenige, das ausser dem Namen das Wappen des Eigentümers trägt — ein Brauch, der sich bei Adel und Bürgertum, Geistlichkeit und Gewerkschaften, Gelehrten u. öffentlichen Bibliotheken von 1470 an ununterbrochen bis heutzutage erhalten hat; solch ein Wappen-Exlibris ist das reinste urkundliche und siegelartige Zeichen und Beweismittel. Wer aber nicht zur heraldischen Ausdrucksweise und Ausschmückung hinneigt — dies wird in der *Jetzt*zeit die überwiegende Mehrzahl sein — der wähle getrost nicht-heraldische, allegorische Bildchen, die sich ja unendlich vielseitig gestalten lassen; Hinweise auf den Stand des Besitzers, seine Neigungen, den Inhalt seiner Fachbibliothek geben Fingerzeige genug, um etwas zu schaffen, das mit dem Eigentümer irgendwie in Verbindung steht.

ERICH GRUNER—PARIS. Lobende Erwähnung.

Es lassen sich da — wie eine moderne Exlibris-Sammlung zeigt — köstliche Miniaturbilder in allen möglichen Techniken herstellen, die *zeitlebens* den Besitzer erfreuen und auch späteren Generationen noch Zeugnis von seinem Geschmack geben. Was man für spezielle Exlibris herstellen kann, mögen, ohne alle nennen zu wollen, folgende Gattungen andeuten: Exlibris von Medizinern, Juristen, Theologen, Militärs, Marineangehörigen, Chemikern, Architekten, Schriftstellern, Künstlern, Kunstgewerblern, Damen, Musik- und Sportfreunden, Alpinisten u. a., Exlibris mit Landschäftchen, Innenräumen, Lieblings-Tieren, Noten, Blumen, Stilleben usw. Alle Stile lassen sich je nach der Richtung des Bestellers oder Zeichners wählen, vom Altklassischen und Romanischen bis zur Hochmodernen; nur soll die

K. WESTERMEIER—MÜNCHEN.
LOBENDE ERWÄHNUNG.



HERM. SCHÖNE—DRESDEN. LOB. ERWÄHNUNG.

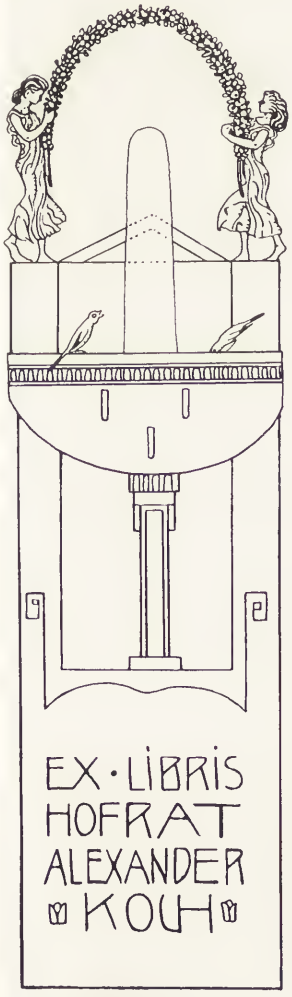
OTTO OBERMEIER—MÜNCHEN.
LOBENDE ERWÄHNUNG.

JOS. ENGELHARDT—MÜNCHEN. LOBENDE ERWÄHNUNG.

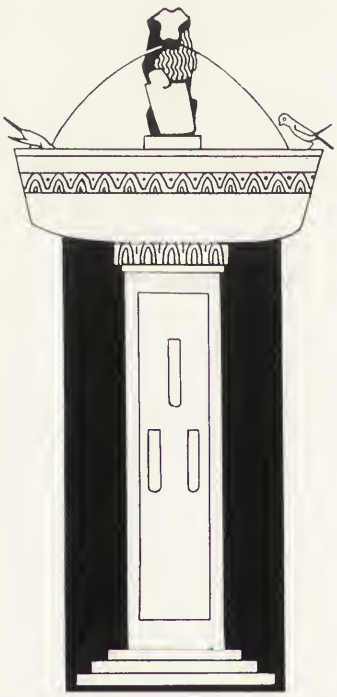
Zeichnung immer möglichst in sich selbst einheitlich sein. — Wer weder Heraldik noch Allegorie wünscht, kann sich mit rein ornamentalem Schmuck begnügen, der ja jetzt auch sehr beliebt ist. — Vor allzu mystischem und daher den Meisten rätselhaften Kompositionen ist zu warnen; denn das Gezeichnete soll doch — ohne dazu erst nötige Erklärung — möglichst verständlich sein; man soll sich bei dem Bilde etwas denken können und nicht an seinem

JUL. JUGHARD—MÜNCHEN. Lob. Erw.

Inhalte und — dem Besitzer erst mühsam (oder für diesen unvorteilhaft) herumraten müssen. Vor einer zeichnerischen Überladung mit *zuviel* Beziehungen muss man sich erst recht hüten, weil die oft nur kleine Zeichenfläche leicht zu »voll« und unruhig wird. — Monogramme, die sich wohl für Schirme, Stöcke, Briefbogen, Service und Pferdedecken eignen, sind für Exlibris auch unpassend, weil sie den Eigentümer des damit verliehenen Buches nicht *deutlich* genug nennen. — Allzugrosse Formate mögen als Bilder für sich und als Kunstblätter vorzüglich wirken, sind aber, da wir nicht allzuviele Riesenbücher und Folianten mehr führen, im allgemeinen auch nicht anzuraten, besondere Fälle ausgenommen. Schlechtes, *unhaltbares* Papier ist zu vermeiden, ebenso die z. B. bei Holzschnitten oft angewandten Seidenpapiere, die an sich für Holzschnitte trefflich geeignet sind, aber beim wirklichen Gebrauch im Buch jedes gemusterte Vorsatzpapier durchschimmern lassen. Doch genug der Mahnungen, obwohl man sie noch ausdehnen könnte. — Die vornehmsten, für Exlibris empfehlenswertesten Techniken sind Kupferstich, Radierung, Holzschnitt und Lithographie; die gewöhnlichste, weil billigste, Clichédruck (Zinkätzung) nach Federzeichnung. — Die hier abgebildeten Exlibris stammen alle von jüngeren, noch werdenden Künstlern und lassen manches Talent erkennen, das bildungsfähig ist; nicht jedes Blatt ist »vortrefflich«! Immerhin stellen sie das relativ Beste von 275 eingereichten Zeichnungen dar. Zu den bezuglosen sind Nr. 3, 7, 10 und 17 zu rechnen; etwas unver-



JOS. MAUDER-MÜNCHEN. Lob.



JOS. MAUDER—MÜNCHEN. Lob.

JOSEPH MAUDER
MÜNCHEN.
LOB. ERWÄHNUNG.

BRUNO MAUDER—
MÜNCHEN.
LOB. ERWÄHNUNG.

ständlich ist Nr. 3, bei Nr. 7 ist die Figur zu eckig, bei Nr. 13 der Felsen des Hintergrundes zu undeutlich. Nr. 5 ist zu undeutsch und zeigt in diesem Falle zuviel französischen Einfluss (Valloton?). Am Künstlerwappen, das *jedem* Künstler doch nahe stehen sollte, wird viel gefehlt; so sind die drei ursprünglichen, nur stilistisch, sonst nicht veränderbaren Künstlerschildlein bei Nr. 7, 11 und 12 dünne Plättchen oder Stäbchen geworden, die gar nichts bedeuten! Eine Stellung wie bei Nr. 12: 1 oben, 2 unten, ist vollkommen unzulässig; es gehören nach der Ursprungs- und Jahrhunderte alten Form des grossen (Umfassungs-) Schildes, *in* dem sie stehen, stets zwei Schildlein oben und eines unten hin (richtig bei Nr. 14). Sonst ist es eben etwas anderes als das Künstler-Wappen! Als sehr gute Blätter erscheinen mir Nr. 2, 4, 8, 9, 11 (ausschl. Künstler-Wappen), 14, 15 und besonders 17 (ausschliesslich Monogramm). Die Ideen der drei Spaten bei Nr. 1 und die des Überbringers der »Deutschen Kunst und Dekoration« bei Nr. 15 sind zu loben, ebenso die gute Zeichnung von Nr. 8. Ganz falsch ist der Ausdruck »Buchzeichen« bei Nr. 6; denn »Buchzeichen« ist soviel als Lese- oder Merkzeichen. — Es liesse sich noch manches über diese 17 Blätter sagen, doch verbietet dies der Raum. Durch Vergleichen kann man leicht feststellen, worin der Eine oder Andere gefehlt hat; Anregung aber werden gewiss alle bringen und leistungsfähige Künstler zum »Nochbesser-machen« ermuntern und reizen.

K. E. Graf zu Leiningen-Westerburg — München.

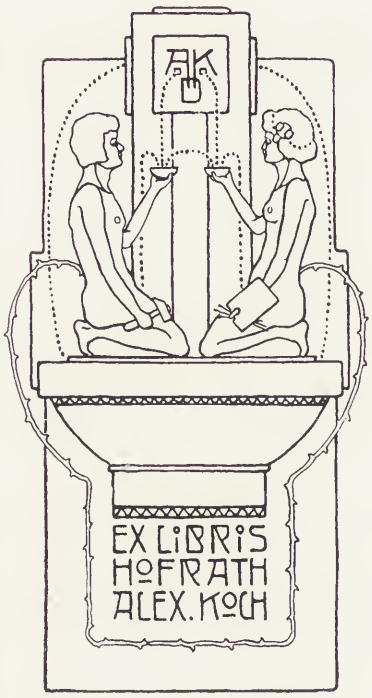
JOSEPH ENGELHARDT—MÜNCHEN. Lobende Erwähnung.

Fritz Scholl hatte seinen Entwurf S. 588 in eine von ihm erfundene neue Art Druck-Platten geschnitten u. gedruckt. Die Platten sind patentiert, ihr Erscheinen im Handel dürfte willkommen sein.

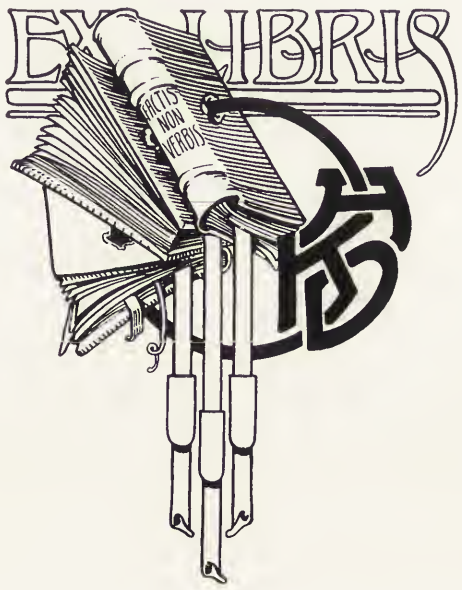
REDAKTIONELLER WETTBEWERB: ASCHEN-URNEN.

ENTSCHEIDUNG VOM 19. APRIL 1906.

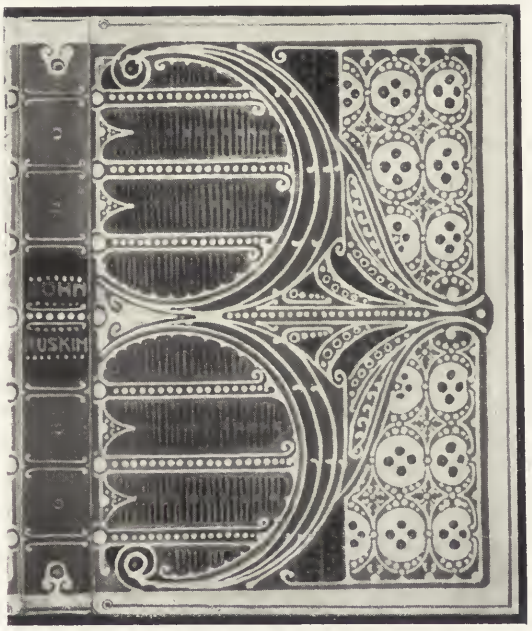
Zum Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für Aschen-Urnen waren insgesamt 208 Sendungen eingereicht worden, die teils einen, teils mehrere Entwürfe enthielten. Am 19. April 1906 fand die Sitzung der Preisrichter statt; es ergab sich, dass zwar recht viele gute Zeichnungen vorlagen, dass aber keiner der Entwürfe alle berechtigten Ansprüche vollauf befriedigen konnte. Zumeist waren Vasen projektiert, die sehr gut für einen anderen Zweck (als Blumenvasen, Kakesdosen oder dgl.) hätten dienen können, nur wollten sie als Aschen-Urnen nicht recht passend erscheinen. Fast ausschliesslich auf Erfindung eines äusserlichen Schmuckes waren die meisten Autoren bedacht gewesen, nur wenige hatten versucht, die Form der Urne mit der ernsten Stimmung, die doch naturgemäß ein derartiges Objekt umgibt, in Einklang zu bringen und etwas dem Zwecke Würdiges zu schaffen. Die als Preise ausgesetzte Gesamtsumme von M 150.— wurde, da die Preisrichter keinem der Entwürfe einen Preis zuerkennen konnten, als Prämien an die relativ besten Arbeiten verteilt. Es waren dies folgende Projekte: Motto »Friede« (Adolf Holub —Wien) 40 Mark, Motto »Trauer« (A. Holub—Wien) 30 Mark, Motto »Freia« (Max Körner—Nürtingen) 20 Mark, Motto »Adeleide« (Albert Langhans—Hamburg) 20 M, Motto »Über den Stix« (Gustav Hense—Magdeburg) 20 Mark, Motto »Für Stein und Bronze« (Ludwig Lindelauf—Köln) 20 Mark. Diese Entwürfe werden in einem der nächsten Hefte der »Deutschen Kunst und Dekoration« publiziert werden. D. R.

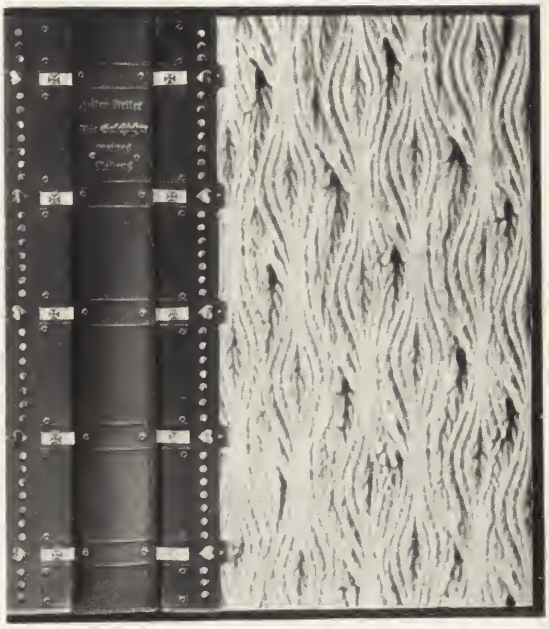


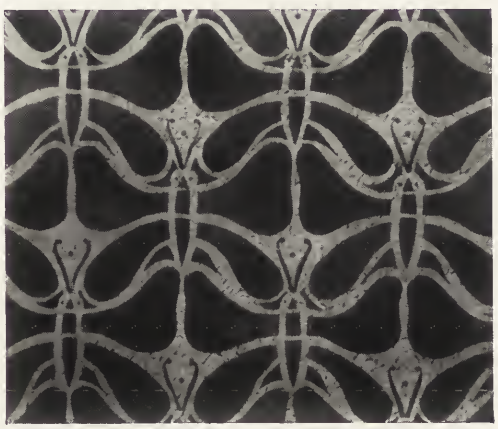
H. GÜNTHER-REINSTEIN-HANNOVER. Lob.

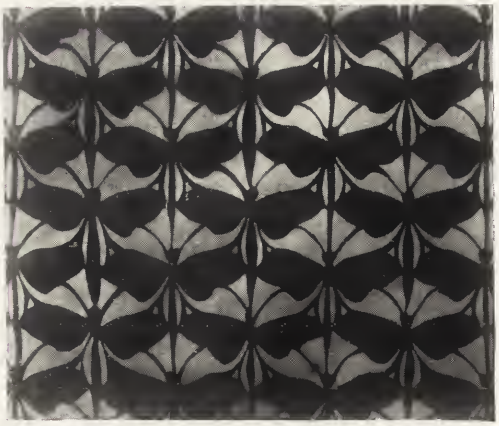


J. SOBAINSKY
BRESLAU
EIN LOB.









J. A. LOEBER Jr.—ELBERFELD.

AUSGEFÜHRT IM BATIK-VERFAHREN.

DAS BISMARCK-DENKMAL IN HAMBURG. ENTHÜLLT AM 2. VI. 06.
ARCHITEKT: E. SCHAUDT. BILDHAUER: HUGO LEDERER—BERLIN.

PROF. WILHELM KREIS. Das Sächsische Haus.

III. DEUTSCHE KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG.

DER ERSTE EINDRUCK.

Nun ist die dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden wirklich eröffnet und bietet das, was in emsiger Arbeit schliesslich dort geleistet, offen jedem dar, der Freude und Interesse nimmt an jener jungen Bewegung, die sich in Deutschland in den letzten Jahren mit so überraschender Frische entwickelt und schon zu so erstaunlichen Resultaten geführt hat.

Was ist der erste Eindruck derselben?

Zunächst wohl der, dass hier ganz Ausserordentliches geleistet worden ist. Das ist bisher das Urteil so gut wie aller gewesen, die hier zu urteilen wirklich berechtigt sind. Eine Fülle und Mannigfaltigkeit des Ausgestellten, die schier in Erstaunen setzt, eine Einheitlichkeit der Stimmung und der Auffassung, wie sie kaum je eine Ausstellung vorher gezeigt hat; dazu eine Fülle von Geschmack und wirklich erstarktem Kunstgefühl, wie es auf dem Kunstgebiet, das die Ausstellung vertritt, bis vor wenigen Jahren noch niemand geahnt hätte, weiter ein mutiges Anfassen von selbst schwierigen Problemen, das den festen Willen bekundet, das junge frische Leben, das hier aufgeblüht ist, über das ganze, weite, unbegrenzte Gebiet der angewandten Kunst zu verbreiten und schliesslich eine ganze Reihe von Belehrungen und Anregungen, selbst von Gebieten her, die — nicht gerade zum Nutzen dieser Bewegung — fast schon alle Fühlung mit ihr verloren haben, das ist der Eindruck, der hier zunächst sich jedem aufdrängen wird.

Man erkennt auf dieser Ausstellung sofort: hier hat ein festes Programm vorgelegen, hier wirkte *ein* fester Wille in mehreren und führte zu *einem* gemeinsamen zielbewussten Arbeiten. Es ist das Erfreuliche an dieser ganzen jungen Bewegung, dass in ihr trotz mancher verschiedener Ansichten und Bestrebungen dennoch in den Hauptsachen eine Einmütigkeit und Geschlossen-

heit herrscht, die sonst nicht gerade das Eigentümliche der stark zum Individualismus hinneigenden Kunst, und namentlich in Deutschland zu sein pflegt. In der allgemeinen Strömung nach vorwärts finden sich noch keine allzu starken Nebenströmungen, die jene statt sie zu fördern, hemmen und in ihrer Kraft beeinträchtigen. Es ist das Erfreuliche an dieser Ausstellung, dass diese Einmütigkeit und Harmonie auch in ihrer Leitung in vollstem Maße zum Ausdruck gelangt ist. Darin liegt ein Teil des Geheimnisses ihres glücklichen Zustandekommens. Darum auch hat sich hier in Dresden fast alles, was in Deutschland auf diesem Gebiete tätig ist, zu friedlichem Wettbewerb zusammengefunden. Es fehlt fast kein Name von Klang, es fehlt keiner der Führer und keiner des Nachtrabs und es sind manche hinzugekommen, die hier zum ersten Male einem grösseren Publikum sich vorstellen. Man darf sicherlich sagen, dass nie ein Stück deutscher Kunst sich irgendwo so lückenlos dargestellt hat, wie hier die neue dekorative deutsche Kunst. Es ist das richtige Gesamtbild der augenblicklichen Leistung auf diesem Gebiet, das sich hier offenbart.

Über das eigentliche Wollen dieser Ausstellung, das Programm, braucht an dieser Stelle nicht mehr geredet zu werden. Es ist schon einmal hier eingehend gezeigt worden, wie in dem Zusammenbringen dieser Ausstellung in erster Linie eine ganz bestimmte erzieherische Tendenz vorgewaltet hat, die sich über das ganze Gebiet dieser Kunst, so weit dies sich nur irgend ausdehnen lässt, zu erstrecken suchte, wie alle Mittel herbeigezogen wurden, um diese Tendenz so deutlich wie irgend möglich zum Ausdruck zu bringen, kurz, wie alles daran gesetzt wurde, um durch diese Ausstellung eine wirklich neue, allgemeine künstlerische Kultur herbeizuführen, die unser ganzes praktisches Leben durchsetzen und veredeln soll.

Ist dies Programm nun wirklich durchgeführt worden?

Zunächst ein paar Worte im Voraus! Das Programm, das die Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung sich gestellt hatte, war ein stark ideales, optimistisches, so stark, wie es kaum je eine Kunstausstellung gehabt hat, und es musste ein solches sein; denn nur der Idealismus und Optimismus führen zu wirklich neuen, frischen und gesunden Taten. Sie allein geben die Schwungkraft zu aussergewöhnlichen Leistungen. Aber ebensowenig lässt sich ein Ideal sofort verwirklichen. Es bedarf hierzu mehrfacher Anläufe, und ist man schliesslich so weit wie man anfangs gewollt, dann ist das Ideal meistens ein anderes, in noch weitere Ferne gerücktes. Das Streben nach dem Ideal ist wie die Jagd nach dem Glück, ein Streben nach Vorwärts, ein Hasten nach dem Flüchtigen, ein Niemalserreichen. So hat auch hier so mancher Teil des Programms nicht gleich ganz durchgeführt werden können. Die Kräfte versagten noch, die Erfahrung fehlte, bisweilen auch der Inhalt selber. Aber, was sind diese Schwächen gegenüber dem, was hier wirklich Positives geleistet worden ist, gegenüber diesem Gesamtresultat, das vor wenigen Jahren noch kein Mensch für möglich gehalten haben würde. Was für den Augenblick schon zu erreichen war, das ist hier wirklich erreicht worden, mit Anspannung aller Kräfte, mit Entfaltung aller Energie. Ein Mehr war kaum zu erwarten, kaum zu erlangen!

* * *

Als eigentliches Hauptziel dieser Ausstellung galt von Anfang an die Feststellung des heutigen Standes der Raumkunst, jener Verbindung von Architektur und angewandter Kunst, die uns so lange zu unserem grossen Schaden fast gänzlich verloren gegangen zu sein schien. Sie ist ja die wichtigste Kunst, die wir, die wir heute fast beständig im Zimmer, im Raum leben, besitzen. Niemand wird leugnen können, dass die Vorführung dieser hier glänzend gelungen ist. Wem Zahlen imponieren, der mag zunächst erfahren, dass sich hier in der eigentlichen Abteilung der »*Raumkunst*« über 140 Innenräume darbieten. Dazu kommen noch eine ganze Reihe von *eingerichteten Häusern* und alle

ARCHITEKT PROF. WILHELM KREIS—DRESDEN.

HAUPTANSICHT DES SÄCHSISCHEN HAUSES.

PROF. WILHELM KREIS—DRESDEN. Partie aus dem Garten im Sächsischen Haus.

jene Zimmer-Einrichtungen, die als Massenprodukte gedacht, in der Abteilung Kunstindustrie ihre Aufstellung gefunden haben. Wichtiger ist, dass fast alle wichtigeren Bedürfnisse hier ihre Berücksichtigung gefunden haben. Wir sehen zunächst in dem protestantischen, dem katholischen Kirchenraum, der Synagoge, dem Vortragsraum das religiöse Leben unserer Kultur berücksichtigt; wir sehen hier gleichzeitig den Versuch grosser, machtvoller Raumgestaltung in öffentlichen, der ganzen Gemeinschaft angehörenden Gebäuden, im Gegensatz zur mehr intimen Ausgestaltung des privaten Wohnraumes, dem naturgemäß der grösste Teil der Ausstellung gewidmet ist. Dann bieten sich von mehr gemeinnützigen Räumen Museumsräume, ein Trauzimmer, ein Gerichtssitzungszimmer, Bahnhofseinrichtungen, die Einrichtung eines Kriegsschiffes, Läden, Schulen u. dergl. dar, mit neuen künstlerischen Lösungsversuchen, die hoffentlich starke Anregungen für die Praxis geben werden. Es folgt die bunte Menge der Wohnungsräume: an die üblichen Wohn-, Speise- und Schlafzimmer reihen sich der Salon, der Musiksaal, die Bibliothek, das Billard-, Arbeits-, Rauchzimmer, ferner das Bad, der Hof, die Diele, der Korridor, schliesslich noch ganz individuell gedachte und darum mit einem ganz besonderen intimen Reiz ausgestattete Räume: das Zimmer einer jungen Frau, die Wohnungs-Einrichtung eines Junggesellen, das Wartezimmer eines Arztes usw. Hierbei finden sich einzelne Zimmer neben Zimmergruppen und ganz geschlossenen Wohnungs-Einrichtungen, sehr reiche und darum sehr teuere Arbeiten neben einfachen und billigeren. Es ist auch in letzterer Beziehung für alle Bedürfnisse gesorgt. Dennoch überwiegt das teuere Zimmer, und dies kann auch wohl kaum anders sein, da die Kunst immer das Kind eines gewissen Luxus, eines gewissen Zu-

ARCHITEKT PROF. WILHELM KREIS—DRESDEN.

GARTENPARTIE VOR DEM SÄCHSISCHEN HAUS.

ARCHITEKT W. LOSSOW—DRESDEN. PARK-HÄUSCHEN.

ARCHITEKT OSWIN HEMPEL—DRESDEN. EINFAMILIEN-HAUS.

PROF. FRITZ SCHUMACHER—DRESDEN. Kirchlicher Vorraum I.
Eingang zur Kirche.

viels ist. Dennoch wäre die Ausstellung ziemlich verfehlt gewesen, wäre nicht in künstlerischer Beziehung auch für den finanziellen Durchschnittsmenschen gesorgt, der heute nur zu oft sich als der eigentliche Kulturträger darstellt. Es finden sich hier Bestrebungen, die ausdrücklich, und, wie es scheint, mit grösstem Erfolge darauf ausgehen, billige, aber trotzdem gute Wohnungs-Einrichtungen herzustellen. Ja, selbst für den Arbeiter ist gesorgt. Eine ganze Reihe vorbildlicher *Arbeiterhäuser* sind von den verschiedensten Seiten aufgebaut worden und gruppieren sich zum sogen. »*Dorfe*«, das hier gleichsam das sonst übliche, aber etwas abgenutzte Motiv der Ausstellungen, die »alte Stadt« vertritt. Man staunt hierbei, wie leicht es doch eigentlich ist, mit wenig Mitteln etwas wirklich Reizvolles zu stande zu bringen, und trauert, dass uns trotzdem in unserem Leben noch so viel Abgeschmacktes rings umgeben muss.

Es ist noch zu früh über die ganze Fülle dieser Raumgestaltungen heute schon eine Kritik, ein abschliessendes Urteil auszusprechen. Nur der allgemeine Eindruck, den sie beim Durchwandern hervorrufen, kann hier niedergelegt werden, und hierbei muss man gestehen: noch nie vielleicht, geht man selbst in die entferntesten Zeiten zurück, hat sich an irgend einer Stelle eine Kunst so rasch entwickelt, so breit entfaltet, wie die neue dekorative Kunst in Deutschland. Gewiss, es lässt sich nicht leugnen, es gibt hier noch Unklarheiten, Geschmacklosigkeiten, Verirrungen in Hülle und Fülle. Die Ausstellung zeigt aufs deutlichste, dass ein wirklicher Abschluss, ein wirkliches Resultat von bleibender, typischer Bedeutung noch fast auf keinem Gebiet gewonnen ist. Es herrscht noch überall ein Streben, Ringen, oft von fast verzweifeltem Charakter. Der »Auswüchse«, die der Laie immer so gern in der Kunst »beschneiden« will, gibt es noch genug. Es wird daher immer noch nötig sein, soll sich diese ganze Bewegung wirklich zur vollsten

PROF. FRITZ SCHUMACHER.

WANDPARTIE AUS NEBENSTEHENDEM KIRCHLICHEN VORRAUM. GEMALTER FRIES VON RICHARD BÖHLAND — BERLIN. * * »ECCE HOMO« BRONZE-STATUE VON AUG. HÜDLER—DRESDEN.

PROF. FRITZ SCHUMACHER—DRESDEN. Kirchlicher Vorraum II.
Bildhauer-Arbeiten von Ernst Hottenroth.

Gesundheit weiter entwickeln, kräftigst Spreu von Weizen zu sondern, und es will scheinen, als ob man sich hierbei so mancher Persönlichkeit, die ob ihrer »Genialität« bisher zu den »Führern« gerechnet wurde, am allerersten entledigen müsste, da sie sich immer mehr als »Verführer« herauszustellen scheint. Aber daneben, welch steigender Geschmack, welch wachsende Liebe für die hier vorliegenden Probleme, welche Fülle von Phantasie und Schöpfungskraft! Man merkt, hier hat ein Feld fast ein Jahrhundert brach gelegen, das ungeheuer fruchtbar, nun, nachdem es endlich wieder aufgeschlossen, diese Fruchtbarkeit mit einem Segen wieder von sich gibt, als müsste es das seit einem Jahrhundert Versäumte, schleunigst wieder nachholen.

An die Raumkunst reiht sich die Abteilung für *kunstgewerbliche Einzelerzeugnisse* und im Gegensatz die der *Kunstindustrie.* Es waren die schwierigsten Abteilungen dieser ganzen Veranstaltung; schon schwierig in Bezug auf ihre Trennung und scharfe Gruppierung. Denn, *wo hört heute bei unserer gänzlich veränderten Produktionsweise das eigentliche Kunsthandwerk auf, wo fängt die Kunstindustrie an?* Was ist heute nur Produkt der Maschine, was nur Produkt der Hand? Die Techniken haben sich vermischt, ergänzen und unterstützen sich. Die Grenzlinien sind völlig unsicher geworden. Nur eins scheint jetzt schon klar aus diesen Abteilungen hervorzugehen: jenes Produkt, das liebevoll mit dem höchsten Aufwand künstlerischer Kraft und Sorgfalt geschaffen wird, ganz einerlei, was es kostet und wie viel Zeit es erfordert, dies Haupterzeugnis der ganzen kunstgewerblichen Vergangenheit, muss erst wieder geschaffen werden, für dieses müssen erst wieder die Kräfte gewonnen werden, die es bestellen, die es besitzen wollen. Ohne Beihilfe der öffentlichen Geldkräfte, ohne Unterstützung von Stadt und Staat wird dies kaum möglich sein. Was in der Abteilung »Künst-

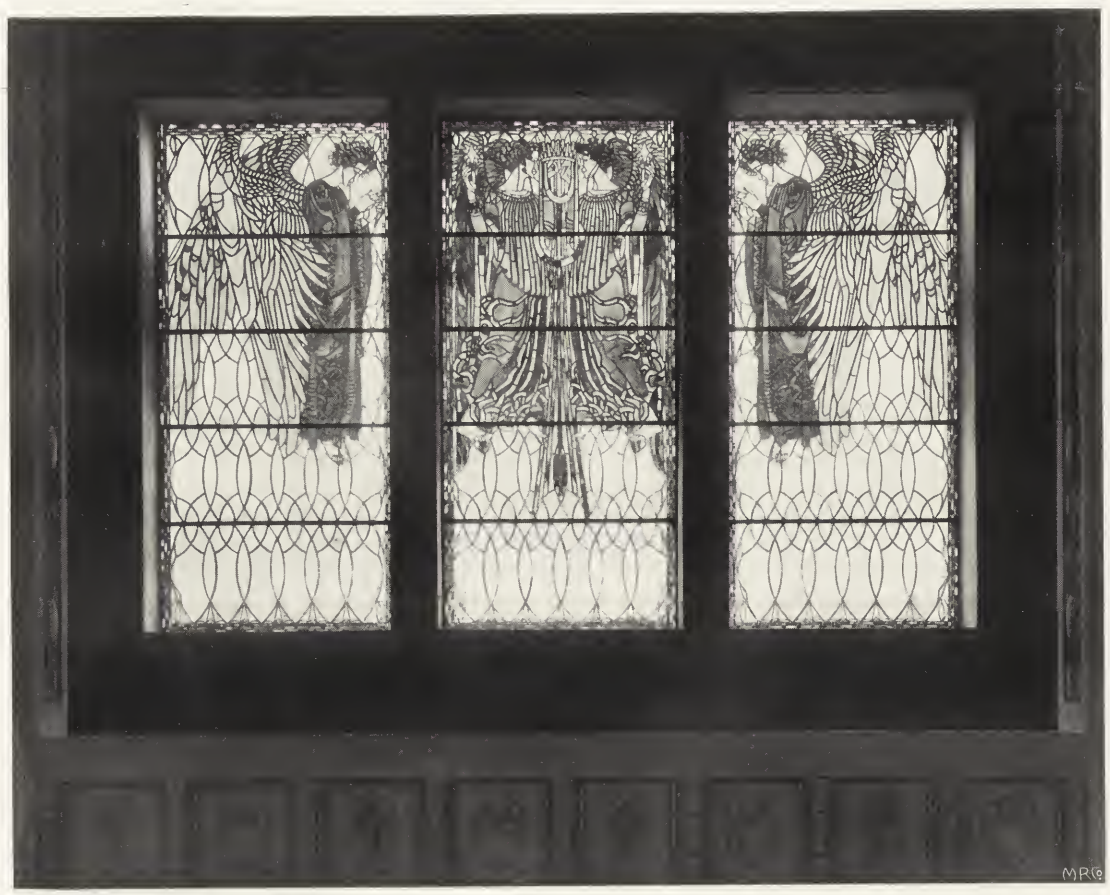
PROF. FRITZ SCHUMACHER—DRESDEN.

Vorraum II, Eingang zur Kirche.
Der Fries gemalt von Hans Seliger—Berlin.

lerische Einzelerzeugnisse« ausgestellt ist, das sind mit einigen wenigen sehr rühmlichen Ausnahmen Erzeugnisse mittleren Charakters, die vielfach nicht mehr oder weniger künstlerische Handarbeit zeigen, als unbedingt nötig ist, um sie zu Produkten des Kunsthandwerks zu stempeln. Es sind achtbare Leistungen darunter, doch fast nichts, was die höchste Anspannung auf diesem Gebiete verrät, nur weniges, was nicht dem Massenprodukt der Industrie ziemlich nahe steht. Nur ein gewisses Mehr von Handarbeit dürfte sie in der Regel vor der Aufnahme in die eigentliche Industriehalle gerettet haben.

In letzterer Halle erblickt man den erfreulichen Anfang des Eindringens des neuen künstlerischen Lebens in die Massenproduktion unserer Zeit; freilich, nach dem, was hier ausgestellt ist, handelt es sich wirklich erst um einen Anfang, der freilich, Gott sei dank, nichts mit dem zu tun hat, was sonst die Industrie als »Jugendstil« oder »Sezession« auf den Markt zu werfen pflegt. Es handelt sich hier in der Hauptsache um wirklich ernste Versuche, um künstlerische Bestrebungen, nicht um Mode-Spekulationen. Sie weisen den Weg, der beschritten werden muss, um die Kunst wirklich wieder zum Allgemeingut zu machen. Doch die Hauptarbeit ist hier noch zu tun.

Es erübrigt noch auf die äusserst interessante *Ausstellung der Schulen,* eine der wichtigsten Veranstaltungen der Kunstgewerbe-Ausstellung, hinzuweisen, eine Vorführung, nicht etwa, wie es bisher üblich, leerer Zeichnungen auf Papier, vielmehr ausschliesslich von *Schülerarbeiten im Materiale* selber, wie es die neue Bewegung so gebieterisch verlangt hat, und wie sie glücklicher Weise von so vielen Kunstgewerbeschulen Deutschlands bereits versucht worden ist. Dann sei auch auf die reizende Abteilung *Volkskunst* hingewiesen, die hier in ihrer ungewöhnlich geschmackvollen Aufstellung zeigt, dass es eine Zeit gegeben hat



PAUL RÖSSLER—DRESDEN.

Verglasung eines Fensters im protestantischen Kirchenraum.
Ausgeführt von Gebrüder Liebert—Dresden.

— und sie soll noch nicht gar so weit entfernt liegen — in der die Stadt weniger Geschmack besass, als einst der Bauer, dann auch auf die *retrospektive Abteilung*, der Versuch eine Muster-Ausstellung technisch wie stilistisch anregender Erzeugnisse aus der Vergangenheit, die erfreulicher Weise auch beim »modernen« Künstler vielen Anklang zu finden scheint, ein erfreuliches Zeichen, dass sich langsam die Fäden mit der Kunst der Vergangenheit wieder verknüpfen wollen. Es ist auf diese Weise ein kleines Mustermuseum entstanden, das schon durch seine Beschränkung, sowie durch seine feinere Auswahl sich gegenüber dem ständigen, meist viel zu vollen Museen auszeichnet und durch die angestrebte, ruhige Aufstellung auch im Gegensatz zu den meisten Museen weit mehr als diese zur Betrachtung und zum Studium anreizen dürfte. In diesen beiden Abteilungen liegen die eigentlichen Anregungen der Ausstellung für die Künstler selber: es wird hier in der Volkskunst das naiv einfache aber absolut ehrliche Kunstschaffen innerhalb beschränkterer Grenzen gezeigt, in der retrospektiven Abteilung die Kunst in ihren höheren Aufgaben, in ihrer höheren Vollendung und wer das Typische dieser beiden Kunstarten erkannt, der wird sicherlich auch selber schneller wieder typisch schaffen lernen und schneller von dem allzu starken Individualismus loskommen, der in der dekorativen Kunst durchaus nicht immer am Platze ist. — Doch es sei genug mit diesem Hinweis auf die Fülle des Gebotenen, das nun in seinem interessantesten Teil durch Einzeldarstellungen näher zu beleuchten sein wird. —

E. ZIMMERMANN—DRESDEN.

ARCH. PROF. FRITZ SCHUMACHER—DRESDEN. MALEREIEN VON PROF. O. GUSSMANN—DRESDEN. MOSAIKBILD IN DER APSIS NACH ENTWURF VON PROF. GÜSSMANN AUSGEFÜHRT VON PUHL & WAGNER—BERLIN.

ANREGUNGEN UND VORSCHLÄGE ZUR ERWEITERUNG DES PROGRAMMS UNSERER KUNSTGEWERBLICHEN AUSSTELLUNGEN.

In seinem Bericht über die »Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung« führt Dr. E. Zimmermann die wohltuende, einheitliche Wirkung der Ausstellung ganz mit Recht auf das vorzügliche Programm zurück, das für sie ausgegeben war. Ich begrüße diesen Erfolg der von mir seit Jahren vertretenen Ideen mit lebhafter Freude und Genugtuung. Denn — darauf darf ich in diesem Moment wohl hinweisen — das Programm, das hier endlich voll zur Verwirklichung gelangt ist, habe ich in den früheren Jahrgängen dieser Zeitschrift oft und oft als das allein erstrebenswerte bezeichnet. Die eigenartige und epochemachende Ausstellung der »Darmstädter Künstler-Kolonie« brachte ja schon wenigstens eine teilweise Erfüllung jener Forderungen, und die Ausstellungen in *Turin* und *St. Louis* wiesen weitere Errungenschaften auf; es war daher eine weise Tat der Dresdner Ausstellungsleitung, daß sie auf jenem einzig erfolgsicheren Wege: *der Vereinigung der freien mit der angewandten Kunst, der Vorführung lebendiger Organismen* (Wohn- und Geschäftshäuser, Schulen etc.) weitergeschritten ist. Die hier gemeinten Aufsätze finden sich in Jahrg. 1899 S. 106 »*Erste Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung in Darmstadt*«. Jahrg. 1901 S. 28 im Anschluss an die Pariser Welt-Ausstellung »*Reformen im Ausstellungswesen*«. Jahrgang 1901 S. 537 »*Der deutsche Kunstgewerbetag*«. Jahrg. 1902 S. 519 »*Erste Eindrücke von der Turiner Ausstellung*«. Jahrgang 1903 S. 305 »*Reformen im Ausstellungswesen und die Vertretung deutscher Kunst in St. Louis*«. Jahrg. 1904 S. 194 »*Vorführung der für St. Louis bestimmten Ausstellungswerke*«, sowie in Monographie VII »*Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie*« 1 u. ff.

Im Anschluß an meine früher gegebenen Anregungen sollen hier noch einige weitere mitgeteilt werden, die ich für die heutigen schon recht geklärten Ausstellungs-Programme als eine wertvolle Ergänzung erachten würde und für deren Durchführung ich umso lebhafter eintreten möchte, als der *ethische* und *erzieherische* Wert unserer heutigen Ausstellungen dadurch noch bedeutend mehr wie bisher zum Ausdruck gelangen dürfte:

Wenn wir den umfangreichen Ausstellungskalender durchblättern, so finden wir, daß wir in Deutschland trotz der immer wieder auftauchenden gegenteiligen Versicherung noch lange nicht ausstellungsmüde geworden sind, obwohl fortgesetzt an die Aussteller ganz horrende Anforderungen gestellt werden.

So haben wir gegenwärtig die ganz vorzüglich organisierte III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in *Dresden,* die sehr umfangreiche Bayerische Landes-Ausstellung in *Nürnberg,* sowie die erste große Ausstellung der »Kunstfreunde der Länder am Rhein« in *Köln,* ferner 1907 eine internationale Kunst-Ausstellung in *Mannheim,* eine deutsch-nationale in *Düsseldorf,* eine gleiche 1908 wieder in *Dresden* und die »Hessische Landes-Ausstellung für freie und angewandte Kunst« in *Darmstadt* 1908, ohne die vielen alljährlich wiederkehrenden Kunst-Ausstellungen in München und Berlin und vielen kleineren Fach-Ausstellungen und lokalen Veranstaltungen verwandter Art.

Alle wissen wir, daß die finanziellen Ergebnisse der bisherigen Ausstellungen — soweit sie nicht mit dem üblichen Jahrmarktsrummel verknüpft waren — außerordentlich gering, ja zum großen Teil mit erheblichen Verlusten verbunden waren, hauptsächlich dadurch hervorgerufen, daß den meisten dieser Veranstaltungen ein anziehendes, eigen-

PAUL RÖSSLER— DRESDEN.

Verglasungen im protestantischen Kirchenraum.

artiges Programm fehlte, das auch den auswärts Wohnenden hätte veranlassen können, die Ausstellung zu besuchen.

Ein originelles und einem allgemeinen *Bedürfnis* entsprechendes »Programm« sollte also stets die Grundbedingung jeder noch so kleinen Ausstellung sein, meist aber handelt es sich um Wiederholung irgend einer der üblichen Kunst- oder Gewerbe-Ausstellungen — nur an anderer Stelle und mit anderen Firmen. Das so sehnsüchtig erwartete kaufende Publikum bleibt fern oder geht gleichgiltig durch die Reihen der ausgestellten Erzeugnisse, weil es meist das nicht findet, was es sucht. Auf beiden Seiten also große Enttäuschung, weil *Nachfrage* und *Angebot* sich nicht treffen!

Bei jeder Ausstellung sollte man daher vor Allem folgende Punkte berücksichtigen:

1. daß die zu veranstaltende Ausstellung einem wirklichen *Bedürfnisse* entspricht,
2. daß sie einen *erzieherischen* Wert verfolgt,
3. insbesondere *praktischen* Zwecken dient,
4. auf diese Weise die *Kauflust* geweckt, und
5. die *Industrie* des Landes gefördert wird. — Von einem direkten *Bedürfnis* kann man sprechen, wenn Künstler und Kunstgewerbetreibende in den letzten Jahren solche Errungenschaften auf ihren einzelnen Gebieten aufzuweisen haben, daß sie in künstlerischer und technischer Beziehung hervorragend Schönes, Eigenartiges, Praktisches und Preiswertes vorführen können und mit der öffentlichen Vorführung ihrer Erzeugnisse den Beweis liefern wollen, daß ihre Leistungen hinter denen anderer nicht zurückstehen und daß man nicht nötig hat, seinen Bedarf außerhalb zu decken.

Einen *erzieherischen* Wert hat eine Ausstellung, wenn sie neben hervorragenden Kunst- und Luxus-Gegenständen für den Reichbemittelten, hauptsächlich künstlerische, praktische und billige Erzeugnisse für den gebildeten Mittelstand bietet, damit dieser nicht gezwungen ist, für teueres, sauer verdientes

Kunstverglasung. Ausgeführt von Gebrüder Liebert - Dresden.

TEIL DES DREITEILIGEN FENSTERS SEITE 606.
NACH ENTWURF VON PAUL RÖSSLER — DRESDEN
AUSGEF. VON GEBRÜDER LIEBERT — DRESDEN.

Geld fernerhin »geschmacklose Bazarware« kaufen zu müssen, die ihm die Freude am »eigenen Heim« verdirbt.

Dadurch wird auch der praktische und wirtschaftliche Zweck erreicht: die *Kauflust geweckt* und die Industrie des Landes in erheblicher Weise gefördert!

Auf diesen fünf Punkten beruht eigentlich das ganze Geheimnis zu einem ideellen und materiellen Gelingen einer Ausstellung: *Nachfrage und Angebot müssen sich treffen!*

Auf diese Weise wandern alsdann die von dem Landesherrn, bezw. Regierung und den städtischen Behörden gebrachten Opfer mit Zins und Zinseszinsen in den Schoß derselben zurück, und außer der kulturellen Bedeutung für Kunst und Kunstgewerbe und die gesamte Industrie fließen aber und aber Millionen Mark ins Land. Auch wird die Steuerkraft des Einzelnen hierdurch erhöht und die Einnahmen der Regierung werden größer werden. Aus diesem Grunde haben die sog. »Sonder-Ausstellungen« einzelner Bundesstaaten einen viel größeren Wert als die zahlreichen großen Veranstaltungen und verdienen deshalb unser ganz besonderes Interesse.

Gerade sie sind von ganz ungewöhnlicher Bedeutung für unser gesamtes Kultur- und Wirtschaftsleben, weil die Kleinheit und Geschlossenheit ihres Ausstellungsrahmens ein viel intensiveres Studium zuläßt, als die mehr oder weniger gewaltsam gefüllten Ausstellungs-Veranstaltungen des letzten Jahrzehnts.

Waren die meisten der letztjährigen Ausstellungen überwiegend der Luxuskunst Einzelner gewidmet, so sollte nunmehr wirklich *zeitgemäße, echte, schlichte Volkskunst* dargeboten werden, wie sie der *Kaufkraft des mittleren Durchschnittes der Gebildeten* entspricht.

Ein gut durchdachtes, *volkstümliches Programm* ist also von *allergrößter Bedeutung, ja ausschlaggebend für ihre kulturelle Aufgabe, wie wirtschaftlichen Erfolg*. Eine Ausstellung ohne Rentabilitäts-Aussicht hat ideell wie materiell die schwersten Schädigungen im Gefolge, sodaß es entschieden ein größerer Vorteil für jedes Land wäre: *keine Ausstellung, anstatt eines Mißerfolges!*

Wie könnte man nun einem voraussichtlichen Mißerfolge nach Möglichkeit vorbeugen?

Wohl zu allererst dadurch, daß alles vermieden wird, was die Ausstellung zu einer sog. Fach- oder Gewerbe-Ausstellung machen könnte. Das Verlangen, die Ausstellung zu besuchen, muß ein allgemein-intensives sein, d. h. sie muß *so aktuell in das Leben hineinragen,* daß jeder, der sich für die Kultur-Aufgaben unserer Zeit interessiert, es für ein *Bedürfnis* empfinden muß, die Ausstellung zu sehen und auf derselben Einkäufe zu machen. Die Ausstellung soll ein erschöpfendes Bild von allen Errungenschaften bieten, die wir uns, als besonders begehrenswerte, im Zusammenhange mit den Fortschritten der Technik und des jetzigen Geisteslebens durch Vermittelung der modernen Kunst bis heute zu eigen gemacht haben. Nur ein volles, pulsierendes Gesamtbild aus dem Leben kann Aussicht auf weitgehendstes Interesse bei Künstlern und Laien und damit auch sicherlich einen *finanziellen* Erfolg haben.

Demgemäß *keine* Ausstellungs-Paläste, keine Warenstapelung, keine Vitrinen-Aufbahrung! Es muß ein *Ausschnitt aus dem Leben* werden, wenn auch in bescheidener Abmessung und in gedrängtem Beieinander: *eine Siedelung, in der Menschen leben und hantieren.*

Allerdings, eine Stadt läßt sich nicht gleich aufbauen, wohl aber ein kleines *Dorf.* Uns drängt es ja alle aus der Stadt auf das Land, weshalb sollte also da nicht ein solcher Ausstellungsplan zu einem Ereignis, zu einer *Attraktion* werden können!

Sagen wir, es solle sich um ein »*neuzeitliches Dorf*« handeln, in dem alles das zusammengefaßt werden könnte, was die *Heimatkunst* auf neuerer Grundlage umschließt. Keine Rekonstruktion und auch keine Nachahmung der auf den großen Ausstellungen so beliebten »Dorf-Idyllen« mit ihrem Scheinleben.

Es müßte ein genügend großes Gelände festgelegt werden, in unmittelbarer Nähe

HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. Zimmer einer jungen Frau.

einer größeren Stadt, auf dem sich aus natürlichen Lebensverhältnissen heraus eine neue »Ansiedelung« durchführen ließe, in der alle Errungenschaften und Einrichtungen unserer Zeit, die sich auf die *bürgerlichen* Wohnungsbedürfnisse beziehen und sich in den Rahmen einfügen lassen, verwirklicht werden müßten. Hierzu würden natürlich keine Scheinbauten, keine Kulissen, sondern wirkliche Nutzbauten erforderlich sein, errichtet aus guten einheimischen Baumaterialien, und zwar in einer für die jeweilige Gegend charakteristischen Weise. Die Häuser dürften keine Kopien sein, sondern freie Schöpfungen in jeweiliger Anpassung an moderne Lebensbedürfnisse und Gewohnheiten und nicht zuletzt an die landschaftlichen Verhältnisse.

Erstrebenswert wäre es, wenn sich etwa nachstehendes *Ideal-Projekt* in die Wirklichkeit umsetzen ließe:

Etwa 15—20 Wohngebäude im Verkaufswerte von durchschnittlich 10—35 000 Mark für eine oder mehrere Familien; Gemeindehaus am Marktplatz mit Brunnen; kleine Kirche mit Pfarrhaus und mit vorbildlich eingerichteter Schule; Forsthaus; Bauerngehöft mit Stallungen; Meierei; Schulzenhof (größerer Bauernhof) und eine Weinschänke. Außerdem müßten die hauptsächlichsten Gewerbebetriebe herangezogen werden, so: Töpferei, Weberei, Stickerei, Korbflechterei, Schmiedekunst, Metalltreiberei, Goldschmiedekunst, Elfenbein- und Holzschnitzerei, Schreinerei, Buchbinderei, Lithographie, Photographie, Tapezierer- und Lederarbeit usw. Alle angewandten und Liebhaber-Künste müßten in ***Werkstätten*** vertreten sein, *in denen während der Ausstellungsdauer praktisch vor den Augen des Publikums gearbeitet würde.* Die Erzeugnisse dieser Werkstätten könnten in besonderen Verkaufsständen (event. Läden in einzelnen Häusern)

HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. PARTIE AUS DEM ZIMMER EINER JUNGEN FRAU.

HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE.

PARTIE AUS DEM ZIMMER EINER JUNGEN FRAU. HOLZARBEITEN H. BREMER, STICKEREIEN A. BERGMANN, PORZELLAN-GEGENSTÄNDE O. F. RABE, ALLE IN BREMEN.

HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE.

KAMIN AUS DEM ZIMMER EINER JUNGEN FRAU. AUSFÜHRUNG B. HÖGL—BREMEN. DIE MESSING-ARBEITEN VON F. KALLMEYER — BREMEN.

den Ausstellungsbesuchenden verkauft werden. Um die Vorliebe für das Wohnen auf dem Lande zu betonen und neben den einfachen auch etwas reichere Wohnungs-Einrichtungen, vielleicht auch einen Fest- und Musiksaal vorführen zu können, könnten der »Ansiedelung« auch einige Beamtenhäuser, event. auch Wohn- und Dienstgebäude für einen höheren Beamten (Kreisrat, Amtsrichter) angegliedert werden.

Alle Entwürfe für diese Siedlung mit ihrem gesamten Inventar müßten aus den Händen bewährter Künstler hervorgehen und in heimischen Werkstätten ausgeführt werden.

Ein erschöpfendes Zeitbild zu bieten, wäre leitender Grundgedanke für die Durchführung der Ausstellung. Und da sie keine bloße Schaustellung sein soll, sondern ein Ausschnitt aus dem Leben, der an sich alle Vorbedingungen der wirklichen Lebensbetätigung in sich trägt, so bliebe in dieser »Ansiedelung« dem Staate eine Einrichtung erhalten, die zum Ausgangspunkte einer echten Heimat-Kunstbewegung und damit zum großen Segen des Landes werden könnte.

Um dieses ideale Ziel einer dem Leben dienenden Ausstellung in die Wirklichkeit umsetzen zu können, bedarf es also in erster Linie eines geeigneten Ausstellungsplatzes, an den etwa folgende Anforderungen gestellt werden müßten:

1. Größe ungefähr 2—3 Hektar. Eine größere Ausdehnung wäre weniger bedenklich als eine kleinere, da bei dieser die Gefahr vorläge, daß die Ausstellungs-Einzelheiten zu gedrängt aufeinanderrücken und an Übersichtlichkeit verlieren würden.

2. Der Platz müßte für eine Ansiedelung geeignet sein. Dazu gehört:

a) bequeme Verbindung mit der Stadt,
b) Möglichkeit der Kanalisation, Wasser- und Lichtversorgung,
c) Nähe des Waldes, freundliche Aussicht, gute Lage bezüglich der Himmelsrichtungen,
d) Sicherheit bei Tag und Nacht.

Bei Aufstellung des Programms in seinen Einzelheiten wäre erwünscht, auch *Ateliers für Künstler* vorzusehen, da an solchen in allen größeren Städten besonderer Mangel herrscht. Die Ateliers könnten während der Ausstellung zur Vorführung von Kunstwerken, namentlich Sammel- und Sonder-Ausstellungen, verwendet werden.

Durch die schon für die Ausstellung vorgesehenen *Werkstätten* könnte eine *außerordentlich bedeutungsvolle Annäherung von Kunst und Handwerk erzielt werden.*

Zur Gewinnung der geeigneten Unterlagen (wie Lageplan, Skizzen für den Aufbau) empfiehlt sich ein öffentlicher oder engerer Wettbewerb unter den heimischen Künstlern.

Bei diesem Projekt ist daran gedacht, daß später die einzelnen Häusergruppen an *verschiedene* Baukünstler verteilt werden, damit bei der Einheitlichkeit im *grossen* eine Mannigfaltigkeit im *einzelnen* erzielt würde.

Für die *Finanzierung* der Ausstellung setzt sich diese aus zwei, von einander unabhängigen, aber in Beziehung zu setzenden Gruppen zusammen: aus

A. den *vorübergehenden,* nur für die Zeit und die Zwecke der Ausstellung errichteten Bauten, wie Kassen, Garderoben, Hallen, Einfriedigung usw.,
B. den *dauernden* Bauten, wie diverse Landhäuser, Werkstätten, Kirchen usw.

Für A kämen natürlich in erster Linie die für die Ausstellung im voraus zu stiftenden Kapitalien in Betracht, welche aber voraussichtlich durch die Einnahmen der Ausstellung wieder ersetzt werden.

Die Errichtung der unter B genannten Gebäude stellt eine Art von Unternehmen dar, für welches m. E. die nötige Anzahl von Interessenten leicht gefunden werden könnte. Dies dürfte wenigstens nicht unmöglich erscheinen, da ein solches Unternehmen nur den Wünschen unserer Zeit Rechnung tragen will. Überall sehen wir Gartenstädte und Villenvororte entstehen. Der Zug aufs Land ist allgemein zu verspüren. *Wenn nun noch den Künstlern und Kunsthandwerkern Gelegenheit geboten würde, in unmittelbarer Nähe ihrer Wohnstätten geeignete Arbeitsräume zu finden, so ist unzweifelhaft, daß das Unternehmen nur allgemein und seit langem gefühlten*

ALBERT GESSNER—BERLIN.

Vorzimmer.
Möbel ausgeführt von J. C. Pfaff—Berlin.

Wünschen Erfüllung verspricht. — Eine Bestätigung hierfür findet sich in einer vor mehreren Monaten im »Wiesbadener Tagebl.« erschienenen Notiz, in der es hieß:

»Es gibt nicht nur eine städtische Wohnungsnot, sondern auch eine Werkstätten-Not. Daher allerorten eine Flucht der Werkstätten in düstere Ecken und enge Winkel. An diese Kleingewerbler hat bisher niemand gedacht, und gerade für ihre beschränkten Betriebe würde sich die Errichtung besonderer Werkstättehäuser doppelt lohnen.«

Zur Aufbringung des nötigen Kapitals dürfte sich überall eine Bank bereit finden, wobei sich auch Private mit kleineren Kapitalien, vielleicht gegen Ausgabe von »Anteilscheinen«, beteiligen könnten. Es entstünde so eine Art von Gesellschaft mit beschränkter Haftung. Dem gezeichneten Kapital stünden alsdann eine große Anzahl realer und vielseitig begehrter Werte gegenüber, sodaß die Verzinsung durch spätere Vermietung oder die Tilgung des Kapitals durch Verkauf der Objekte nicht nur leicht möglich, sondern sehr wahrscheinlich erscheint.

Durch das eigenartige, ganz neue Programm: der *Vorführung von Kunst-Werkstätten in Betrieb und der Errichtung von Ateliers*, in Verbindung mit dem bis jetzt bereits bestehenden Reform-Programm, dürfte das Gelingen einer gut organisierten Ausstellung durchaus wahrscheinlich, um nicht zu sagen gesichert sein! *Alexander Koch.*

ALBERT GESSNER—BERLIN.

PARTIE AUS DEM VORZIMMER.

PROF. ALFRED GRENANDER—BERLIN.

WOHNZIMMER, KAMIN U. FENSTERNISCHE. MÖBEL AUSGEFÜHRT VON SPINN & MENCKE — BERLIN.

DIE DEUTSCHE KUNST-AUSSTELLUNG IN KÖLN 1906.

Im schönen »Flora-Garten« zu Köln führte der Karlsruher Architekt Billing einen geschmackvollen Bau auf, in dem der »Verein zur Förderung der Kunst in den Ländern am Rhein« — er steht unter dem Protektorat des kunstsinnigen *Großherzogs von Hessen* — seine erste größere Ausstellung veranstaltete. Wenn die Ausstellung nicht so ist, wie wir sie wünschen möchten, so mögen die Schwierigkeiten nicht vergessen sein, die sich dem Unternehmen entgegenstellten, und nicht zum wenigsten dadurch, daß der Verein die rheinische Hauptstadt mit dieser seiner ersten größeren Veranstaltung beglückte, deren Bevölkerung in solchen Dingen auf eine allzu geringe Erfahrung zurückblickte; mag man gegen Düsseldorf und sein Kunsttreiben manches vorbringen können: die glückliche Lösung der beiden letzten großen Kunst-Ausstellungen bewiesen auf diesem Gebiet die entschiedene Überlegenheit. In technischen Dingen entgleisten die Kölner nicht selten bedenklich; in manchen der Säle wurde man nicht recht warm und das gebauschte Linoleum unter den Füßen ließ einem stolpern. Den Kölnern schien fernerhin die Uniformierung von Ausstellungs-Dienern unbekannt zu sein, obgleich sie doch in denen des »Walraff-Richartz-Museum« ein gutes Vorbild hatten, sie stellten eine Art Polizist mit Säbel in diese Säle, die unaufhaltsam durch die Räume rannten und dazwischen patrouillierte ein Feuerwehrmann mit schwerer Axt auf der Schulter: der Anblick dieser bewaffneten Macht irritierte uns anfänglich dermaßen, daß es uns kaum möglich war, zu einem ruhigen Genuß der Bilder zu kommen. Dies über das Technische, aus dem der Verein, wie jeder Mensch aus seinem Pech, eine Lehre ziehen mag.

Im Mittelpunkt seiner künstlerischen Ab-

PROF. ALFRED GRENANDER—BERLIN.

Piano in vorstehendem Wohnzimmer.
Ausgeführt von der Firma Ernst Kaps—Dresden.

PROF. ALFRED GRENANDER—BERLIN.

EMPFANGS-ZIMMER. ECKPARTIE. WANDBILDER VON ALFRED MOHRBUTTER—CHARLOTTENBURG. BRONZEN VON WALTER SCHMARJE — BERLIN. MÖBEL VON SIEBERT & ASCHENBACH—BERLIN.

PROF. ALFRED GRENANDER.

EMPFANGS-ZIMMER. FLÜGEL VON GAST & CO.—BERLIN.

sichten steht wohl der deutsche Saal; in ihm wurde der Versuch gemacht, alte Bilder, neuere und moderne durcheinander zu hängen, um eine gewisse Verbindungslinie herzustellen und zu zeigen, was deutsche Art sei. Wofern es sich um diese einseitige Betonung eines Programms handelt, möchten wir uns ihm nicht unbedingt anschließen, — denn das Gegenteil ließe sich uns schwer beweisen und jeder Redner hat nur solange Recht wie er auf der Kanzel steht — wohl aber soweit es sich um einen anregenden künstlerischen Genuß und eine Belehrung handelt, aus der die Künstler selbst den größten Nutzen ziehen könnten. So ist das Wesentlichste in diesem deutschen Saal eigentlich nicht die Entscheidung: es ist die Verbindungslinie da zwischen den großen oberdeutschen Künstlern von einst und einigen neueren; vielmehr: wie eminente Künstler waren doch diese alten Meister, denen nichts galt als die Natur und die Liebe zum Individuum, die in heißem Ringen ums Handwerkliche sie den Dingen ihr Geheimnis ablauschen hieß; denn nur die letzte technische Vollendung war ihnen eine Gewähr, das Wesen der Dinge zur Kunst zu steigern. Auf diese Weise kamen dann so wundervolle Werke zu stande wie jenes Frauenporträt von Amberger »Bildnis einer Fuggerin« aus dem Besitze eines gleichnamigen Fürsten. Vor solchen Werken, in eine moderne Ausstellung verstreut, sollten die jüngeren Künstler lernen, was es heißt, Kunst schaffen, während heute leider gerade das Streben der »deutsch-tümelnden« mehr oder weniger dahin geht, diesen alten Werken von ungefähr zu gleichen. Daß ein deutscher Künstler, dem nichts heilig ist als die Natur, notwendig eine Verwandtschaft zu jenen aufweisen muß, ist klar; aber diese Verwandtschaft zu erreichen, soll nicht seine Absicht sein. Ist es doch in Frankreich, dem Lande des modernen Impressionismus nicht anders es gibt dort eine ganze Reihe von Pseudo-Rokokokünstlern der Fortuny-Schule, und keiner gleicht in seiner Absicht dem großen Fragonard: Renoir aber, der nichts wollte als mit den koloristischen Mitteln des Impressionismus den Reiz der Pariserin von heute schildern, ist gleichsam die Reincarnation dieses Fragonard und es müßte ein Genuß sein, die Bilder der beiden nebeneinander zu sehen. Und wir hatten ein gleiches Beispiel in dem großen Frankfurter Fritz Böhle, ein Künstler, der so groß ist, dass die Menge ihn heute noch nicht sieht. Er begann mit Radierungen im Stil des Rein-Malerischen, außerordentlich gewandt, ein Meister seiner Art sogleich, doch ein wenig Atelier-Kultur noch darin; und dann vertiefte er sich mehr und mehr ins Leben, um heute Dinge zu schaffen — ein paar Bauern, die ein Schwein kaufen; oder solche die um eine Kuh handeln — die in einer so elementaren Sprache das Wesen des Individuums entschleiern, daß man sie Rembrandt und Dürer an die Seite stellen kann. Daß ein solcher Künstler deutsch ist, ist selbstverständlich; ihm galt nur die Natur, und wem diese heilig ist, der kennt nichts als das Ringen ums Handwerkliche, da es die Sprache ist, ohne die keiner sie verdolmetscht. Wenn nun Böhle größer ist als die Impressionierten Norddeutschlands, so hat dies mit seinem Prinzipe nichts zu tun, es hat einzig und allein seinen Grund darin, daß er der größere Mensch ist. Böhle ist vom Geiste Dürers, doch wir könnten uns einen ähnlichen Künstler vom Geiste Rembrandts denken und der müßte aus dem modernen Impressionismus hervorgehen. Ein Künstler, dem Ähnliches vielleicht dunkel vorschwebte, ist der Düsseldorfer Gerhard Janssen, aber gerade er ist ein Beispiel der gefährlichen Abhängigkeit. Er liebt Frans Hals und seine Zeit, und bei allem was er schafft blickt diese Vorliebe durch; das Resultat: eine viel zu deutliche Absicht in der Mache, die sich durchaus nicht zur formalen Reinheit und Sicherheit entwickelte, aus dem beengenden *Prinzipe* heraus sogar sich nicht einmal die koloristischen Errungenschaften der Zeit zu Nutze machte, an denen ein Maler dieser Richtung unter keinen Umständen vorüber gehen durfte. Dabei soll nicht verkannt werden, daß Gerhard Janssen eine starke Begabung ist, die mit scharfem Blick in die rheinische Volksseele schaut: Böhle sei ihm als Beispiel empfohlen. Böhle

PROF. ALFRED GRENANDER—BERLIN.

DECKE DES EMPFANGS-ZIMMERS.
Beleuchtungskörper ausgeführt von G. Leander—Berlin

METALLARBEITEN
AUSGEFÜHRT VON
S. A. LOEWY—BERLIN.

MARMORARBEITEN
AUSGEF. VON KIEFER—
KIEFERSFELDE.

ARCHITEKT ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG. TRAUZIMMER. STANDESAMT DER STADT MAGDEBURG.

FENSTERPARTIE AUS NEBENSTEHENDEM TRAU-ZIMMER. TRAUPULT, SESSEL UND STÜHLE AUSGEFÜHRT VON HEIMSTER, WANDVERTÄFELUNG UND DECKE ETC. VON ENCKE, FENSTERVERGLASUNG VON GOERGENS, GESTICKTER BEHANG AM TRAUPULT VON FRÄUL. LANGBEIN, ALLE IN MAGDEBURG.

ARCH. ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG.

WOHN- UND EMPFANGS-ZIMMER FÜR DAS STÄDT. MUSEUM IN MAGDEBURG.

ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG.

WOHN- UND EMPFANGS-ZIMMER. WANDVERTÄFELUNG UND MÖBEL AUSGEFÜHRT VON DEN FIRMEN TH. ENCKE, STAHL, HEIMSTER, GRIMPE, NÄTER, KILLMEY IN MAGDEBURG.

liebt die Natur und sein Werk gleicht Dürer, Janssen liebte Frans Hals und sein Werk gleicht nicht der Natur. Der Verfasser dieser Abhandlung schrieb im vergangenen Jahre in seiner Arbeit über die Berliner Sezession: Berlin sei keine Kunststadt; er drückte sich damals nicht klar aus, er wollte sagen: Berlin sei noch keine Kulturstadt. Denn, daß es keine »Kunststadt« im Sinne von Düsseldorf und München ist, das ist sein Vorzug und vielleicht eine Gewähr dafür, daß noch einmal gute Kunst in ihm geschaffen wird. Die sogenannte »Kunststadt« ist das Produkt des letzten Jahrhunderts und der Untergang so vieler Talente in München wie Düsseldorf. Am Geist der »Ateliers« gingen sie zu Grunde, und am Geist seines »Programms« scheitert mancher Heimatkünstler. Der Geist der Kunststadt brach auch die volle Entwicklung einer so kräftigen Begabung wie Gerhard Janssen. Was er heute schafft, ist absichtsvoll und nicht ohne den Beigeschmack des Rezeptes. Er malt, und doch interessiert uns in keinem Bilde die Farbe, der Strich charakterisiert den Typus; das ist eine Halbheit bei einem Manne, der in erster Linie Maler sein will. Hätte Gerhard Janssen vor 60 Jahren in Düsseldorf gelebt, damals unter denen um Hasenclever, seine Werke gehörten heute zum festen Bestand, nun ist es anders: er gehört zu jener Hecatombe, die unsere Generation der Akademie opferte. Daß auf alle kleineren Düsseldorfer zutrifft, was wir über ihn sagten, ist selbstverständlich.

Entschieden »reiner« arbeiten die jungen Karlsruher Künstler, doch ist unter ihnen keine unbedingt starke Begabung. Wir lieben E. R. Weiss in seinen Stilleben, diese gemalten Mosaiken, als einen Maler von straffer Zucht und Conz und Haueisen in ihren Landschaften, als solide Künstler, die, ohne eigentlich Koloristen zu sein, die Fläche ihrer sauberen Umrisse mit lichter Farbe beleben. Und Hofer als einen zwar einseitigen, aber als einen Künstler von Ausdrucksvermögen. In einem Bilde »Frauenraub« — im Besitze des Herrn Osthaus in Hagen — erinnert er auffallend an den späten Böcklin, im Typus sowohl, in der stumpfen Zeichnung wie im Kolorit; in den beiden Bildern »Am Fenster« und »Morgen« ist diese Abhängigkeit bis zu einem gewissen Grade überwunden und ringt eine Eigenheit nach Form, die hoffentlich nicht, wir möchtens dem Künstler wünschen, in Manier erstarrt. Denn der exotische Frauentypus mit seinem fauligen Fleisch und dem gleichen Verlangen könnte in seiner Sonderheit dazu leicht verführen. Und Cissarz wäre hier zu nennen, mit einem in seinen violetten Tönen lebenswarmen und sympathischen Frauenbildnis und seinen Landschaften, die, rein plakatartig im Stil, nicht ohne Reiz in ihrem ornamentalen Lineament sind.

Die Ausstellung weist eine ganze Reihe von Sonder-Kabinetten auf; es wäre nach unserem Geschmack gewesen, wenn diese — die der Steinhausen, Lugo, Thoma, Leibl-Trübner, Dill, Schönleber — strenger in den Mittelpunkt der Veranstaltung gerückt worden wären, weil das Werk dieser Künstler doch gewissermaßen repräsentativ sein soll für das Programm des Vereins. Statt dessen verschwinden diese gegenüber den »gemischten« Sälen, die mit Ausnahme des deutschen und jenes kleinen, in dem vorwiegend Karlsruher Bilder hängen, einen sehr unruhigen, zerrissenen Eindruck machen. Wir wissen nicht, welche Kunstkommission dafür verantwortlich war, hatten aber den Eindruck, als ob die Bilder in diesen Sälen sehr schlecht gehängt seien. Eine ganze Reihe guter Bilder ist einfach tot gehängt durch eine ungünstige Nachbarschaft, und eine Wand, die im Zusammenklang der Farbe der einzelnen Werke einen wohltuenden Ton abgegeben hätte, fanden wir nicht. Es hatte wohl seinen Grund darin, daß bei jeder möglichen Gelegenheit eine Mittelmäßigkeit unterschlüpfte, die man aus »Vereins-Rücksichten« mit in den Kauf nehmen musste. In dieser Richtung aber sollte man sehr vorsichtig sein; das Entdecken neuer Künstler ist eine heikle Sache, vor allem innerhalb eines sehr partikularistischen Programms. Beschränkt man eine Kunst-Ausstellung schon auf die Produktion eines bestimmten Landstrichs, so gilt es, das Vor-

handene dreifach sieben. Um wieviel kräftiger würde demnach die Ausstellung wirken, wenn, wie wir sagten, in ihrem Mittelpunkt die Sonderkabinette florierten — die »Länder am Rhein« haben mit jenen Künstlern fürwahr respektable Leistungen aufzuwarten — und wenn man aus der ganzen übrigen Fülle das wenige gute ausgewählt hätte, um noch einen Saal nach Art des deutschen und jenes kleinen herzurichten, in dem die Karlsruher dominieren. So aber gähnen in der Ausstellung allzutote, öde Strecken und die Wirkung der schönen Sonderkabinette wird beeinträchtigt. Ein Teil ihrer liegt ja zum Glück separiert im Ergänzungs-Pavillon — das Kabinett »Steinhausen« aber wird geradezu erdrückt von den es umgebenden Mittelmäßigkeiten. Das ist eine bedenkliche Folge des Programms, der der Verein bei seiner nächsten Veranstaltung energisch aus dem Wege gehen muss: seine Losung kann nicht sein, alles zu berücksichtigen, was innerhalb seiner Landesgrenzen irgendwie nach Heimatkunst schmeckt. Eine Pflege der Heimatkunst soll keine Pflege des Dilettantismus sein, jedenfalls gehört dieser nicht in eine derartige Kunst-Ausstellung. Aber zugegeben sei, dass jede Heimatkunst-Pflege dieser Klippe bedenklich nahen muß. Ein dem »Verein« sehr nahestehender Mann sagte dem Verfasser dieser Abhandlung vor einigen Jahren, als mündlich das gleiche Thema behandelt wurde: „der »Kunstwart« ist eine Pflegstätte der Mittelmäßigkeiten". Wie weit diese Äußerung auf den »Kunstwart« zutrifft, soll hier nicht erörtert werden, der »Verein« jedenfalls sollte sich hüten, daß auf ihn nicht die gleiche Äußerung zutrifft. Er muß mit unerbittlicher Strenge reinliche Scheidung halten, und kann es bei dem vortrefflichen, das innerhalb seiner Grenzen gedeiht.

Daß uns Böhles Werk in heller Begeisterung entflammte, sagten wir schon, im Kabinett »Steinhausen« waren wir voll süßer Empfindungen, die sowohl die sinnig ausgewählten Landschafts-Blicke in uns weckten, die, wenn auch oft nur dünn koloriert, sich immer als von der Hand eines besonderen Menschen bewiesen, der mit eigenen Augen schaut, und nie der Konvention verfällt, nie einer vorgefaßten Absicht, dem Atelier-Rezept, das uns das Werk Janssen z. B. nicht rein erscheinen ließ; mehr noch aber faßten uns von der Hand des Künstlers jene schlichten und doch so starken, weil den Gegenstand erschöpfenden Selbst-Porträte, die uns einen Menschen vorführten, der mit sich und den Dingen ins Klare gekommen ist, und darum nie unkünstlerisch schaffen kann, weil aus seiner Hand nur hervorgeht, was »*erschaffen*«, nicht gemacht ist. Über Thoma uns hier des weiteren auslassen, wäre unangebracht, angesichts der Popularität seines Werkes. Sein Kabinett wies gute Stücke auf und solche aller Phasen. Die Freunde seiner frühen Zeit kamen auf ihre Rechnung wie jene, die den späten Märchendichter in ihm lieben. Am stärksten interessierte wohl sein Porträt des Malers Steinhausen, eine Arbeit aus dem Jahre 1869, eine Arbeit, die sowohl koloristische Reize hatte, wie sie dem Wesen des Dargestellten gerecht wurde; wir schauten die verträumte noch unbeschriebene Seele des Jünglings, die der Meister selbst in seinen Porträten uns durchsättigt mit den Erfahrungen des Lebens entschleiert. — Daß nach den glänzenden Veranstaltungen in der Berliner Nationalgalerie es der Ausstellungsleitung unmöglich war, ein repräsentatives Leibl-Trübner-Kabinett zusammen zu bringen, ist selbstverständlich; so gab sie wenigstens die sämtlichen Radierungen von Leibl, und das graphische Werk von Sattler, Arbeiten, die bei beschränkterem Arrangement der Ausstellung auch weit mehr zur Geltung gekommen wären, und zu einer anregenden Gegenüberstellung mit Böhle Veranlassung gegeben hätten, in dessen Nähe wir sie gerückt wünschten.

Von Trübners Arbeiten nahm natürlich sein Kaiserporträt das weitgehendste Interesse in Anspruch. Man war auf dieses Werk gespannt. Den übrigen Fürstenbildern entgegen, hat der Künstler den Monarchen in großer Uniform dargestellt: Gardeducorps, den Kommandostab in der Hand, auf

ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG. HERREN-ARBEITSZIMMER.

ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG.

HERREN-ARBEITSZIMMER. MÖBEL AUSGEFÜHRT VON ANKE—FREIBERG I. S. KAMIN VON DEN SÄCHS. SERPENTIN-STEINWERKEN ZU ZÖBLITZ.

M. A. NICOLAI—MÜGELN-DRESDEN.

VERANDA MIT ROHRMÖBEL.
Rohrmöbelfabrik Theodor Reimann—Dresden.

M. A. NICOLAI—MÜGELN-DRESDEN.

Veranda mit Rohrmöbel.
Rohrmöbelfabrik Theodor Reimann—Dresden.

schwarzem Pferd. Aber in dieser prunkenden Uniform wirkt die Figur wieder zu schlicht, Trübner ist kein Hofmaler — wir meinen das Wort im guten Sinne — und wenn schon diese Uniform, so sähen wir den Herrscher auch gern mit dekorativem Pathos dargestellt. In den Einzelheiten war das Bild gut, das Pferd glänzend gemalt, Wald und Uniform desgleichen, und diese bei aller Freiheit der Behandlung durchaus zur Befriedigung soldatischen Geschmackes. Nur der Kopf des Kaisers schien uns zu jung, im Ausdruck nicht ganz er selbst, und ein wenig allzu gerötet; der Maler liebt nun einmal diese kühlen, roten und blauen Töne, die ihm zum Porträtisten nicht gerade förderlich sind. —

Die Sonderkabinette von Dill und Schönleber machten einen wohltuenden Eindruck, wenn schon die Kunst dieser Maler uns gerade nicht abwechslungsreich und in der Farbe belebt erscheint. Auf das Sonderkabinett von Burger und das von Haug hätten wir jedoch gerne verzichtet und auch Bochmann ist es nicht förderlich, so viele Sachen von ihm auf einmal zu sehen. —

Eine vollständige Sammlung von deutschen Plaketten reihte sich hieran, unter denen Bosselt und Hugo Kaufmann die erste Stelle einnahmen, Dasio und Kowarzik bemerkenswert auffielen; wir können uns hier leider nicht im einzelnen mit ihnen befassen. Der Zufall wollte es, daß der in Berlin lebende Bildhauer August Gaul in Hanau geboren ist, also in die »Länder am Rhein« rangierte; so stand der beste deutsche Bildhauer neben den schwächsten; man hatte seine Arbeiten, vor allen seinen Adler wirkungsvoll aufgestellt. Von den übrigen Plastiken wäre die schöne Porträtbüste des

Großherzogs von Habich zu nennen, ein Frauenkörper von Höttger, der nun nicht mehr von Rodin, nun von Maillol beeinflußt scheint, doch immerhin diese Erinnerungen mit Geschmack zu bearbeiten weiß, und eine Porträtbüste von Hermann Lang aus München.

Das wäre in großen Zügen der Inhalt des Billingschen Ausstellungsgebäudes, wie ihn uns der »Verein zur Förderung der Kunst in den Ländern am Rhein« vorführte: wie man sieht; es waren Namen mit starkem Klang darunter. Ein günstigeres Arrangement aber, wir sagten es schon, hätte ihrem Werke eine reichere und tiefere Wirkung gesichert. —

Dem Billingschen Gebäude gegenüber lag, nicht als Ausstellungs-Dependance, vielmehr als architektonische Vorführung, zu beiden Seiten des Zierteiches in denkbar schönster Lage, das »Tonhaus« von Peter Behrens und der »Frauen-Rosenhof« von Olbrich. Der Mann aus Wien, in dessen Kunst die Nähe orientalischen Prunkes einst ihren Reflex warf, hat sich auffallend akklimatisiert: in rotem Sandstein baute er sich einen interimistischen Klosterhof, voll mittelalterlich-romanischer Bau-Stimmung: um seine mondänen, echt wienerischen Schmucksachen auszustellen; ein seltsamer Kontrast, der deutlich unsere kulturelle Unentschlossenheit illustriert. Das »Tonhaus« von Behrens fanden wir in diesem Sinne selbstständiger, im einzelnen aber, obgleich es ein »Putzbau« sein soll, doch ziemlich nüchtern; so ohne jede Betonung baulicher Glieder im Innern, an Stützen und Emporen. Die Apsis voll Feierlichkeit, mit ihrem Mosaik über der Runde schwarzer Säulen. — RUDOLF KLEIN.

FLORENCE JESSIE HÖSEL BERLIN.

FARBIG GESTICKTER WANDBEHANG.

FLORENCE JESSIE HÖSEL—BERLIN. * FARBIG GESTICKTER WANDBEHANG (NADELMALEREI).

RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. GROSSER TEPPICH.

RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. MASCHINENGESTICKTE DECKEN.
Ausführung: »Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst«.

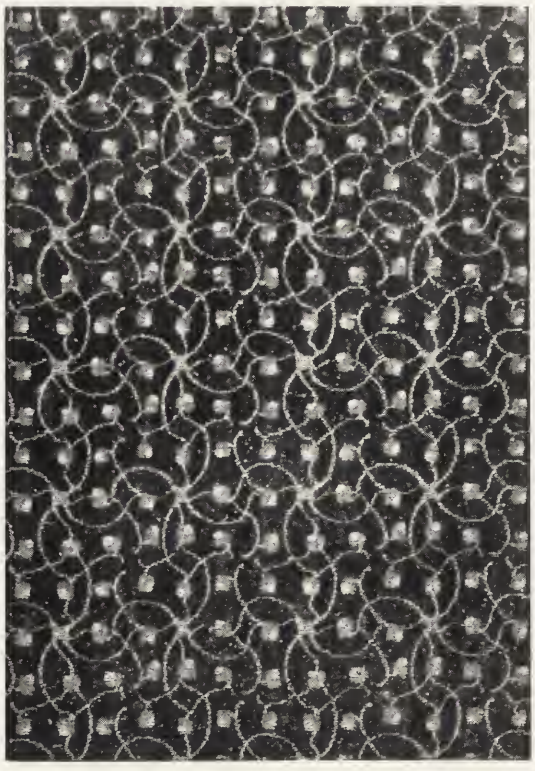
RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN.

BILLIGE SPEISEZIMMER-EINRICHTUNG.
Ausführung: »Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst«.

RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN.

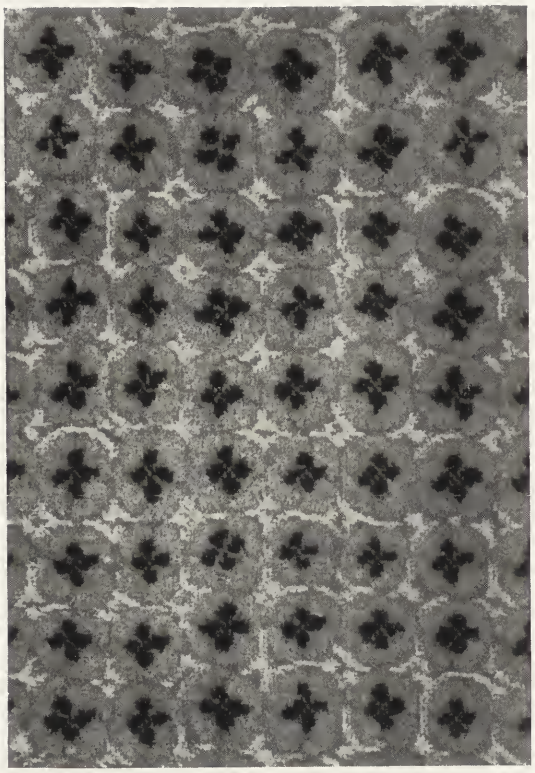
BILLIGE SCHLAFZIMMER-EINRICHTUNG.

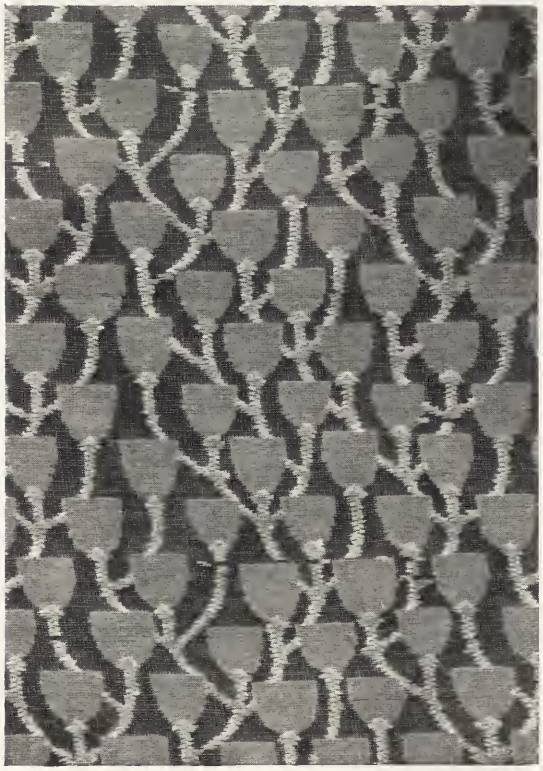
Ausführung: »Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst«.



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN.

STOFFE FÜR MÖBEL UND WANDBESPANN.





RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN.

STOFFE FÜR MÖBEL UND WANDBESPANN.
Ausführung: »Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst«.

JULIUS DIEZ—MÜNCHEN.

KRUG UND WANDPLATTEN IN STEINGUT.
Ausgeführt von J. A. Pecht—Konstanz.

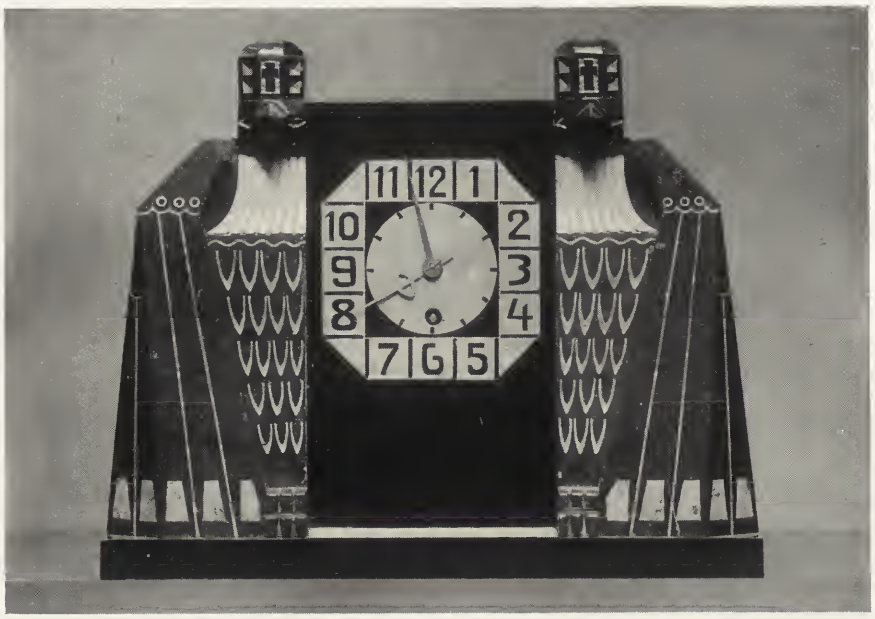
DAS BISMARCK-DENKMAL IN HAMBURG.

Am 2. Juni d. J. wurde das Hamburger Bismarck-Denkmal enthüllt. Nur die Sockelfiguren sind noch nicht ausgeführt. Bei dem im Juni 1901 ausgeschriebenen großen Wettbewerb um Entwürfe für dasselbe, wurde bekanntlich im Januar 1902 dem Architekten E. Schaudt—Berlin und dem Bildhauer Hugo Lederer ebendaselbst, unter den eingegangenen 219 Entwürfen der erste Preis zuerkannt und den Preisträgern in der Folge auch die Ausführung ihres großartigen Gedankens übertragen. Einige Notizen über den Bau des gewaltigen Werkes dürften wohl Interesse finden.

Am 24. April 1903 konnte der Grundstein gelegt werden. Die Ausführung war der Firma Ph. Holzmann & Co.—Frankfurt a. M. übertragen, die Leitung des Baues wurde Herrn Bau-Inspektor Sperber — Hamburg anvertraut. Die Höhe der Figur sollte auf 12,75 m bemessen sein, wurde aber vom Künstler auf 14,80 m gesteigert, sodass sich nunmehr das Gewicht der Figur auf 625000 kg steigerte. Für das Fundament mußte hiermit eine Lastvermehrung um 90000 kg berücksichtigt werden, sodaß nachträglich noch erhebliche Verstärkungen der Unter-Konstruktion erforderlich waren. Die Höhe vom Plateau bis zum Scheitel der Figur beträgt nunmehr 34,30 m. Die Fundamente verbreiten sich derart, daß der Sockel nur mit 2,5 kg pro qcm belastet wird. Als Material der Ausführungen diente Schwarzwälder Granit. Der schwerste Stein der Hauptfigur hat ein Gewicht von 17320 kg. Am 3. September 1905 konnten die Bildhauer mit ihrer Arbeit beginnen. Die Figur selbst besteht aus 74 Steinen. Die für die Wirklichkeit erforderliche Vergrößerung der einzelnen Teile bot erhebliche und ganz ungewöhnliche Schwierigkeiten. Der Kopf hat eine Höhe von 183 cm und von Ohr zu Ohr eine Breite von 146 cm. Die Hände sind 84 cm breit und der Mittelfinger ist ein Meter lang. Das Schwert ist 10 m lang. Da dasselbe naturgemäß nicht aus einem einzigen Stein bestehen konnte, hatte seine Zusammensetzung Konstruktions-Schwierigkeiten ganz eigner Art. Im ganzen sind für das Denkmal einschließlich des Unterbaues 1400 cbm Granit verarbeitet worden. F. W.

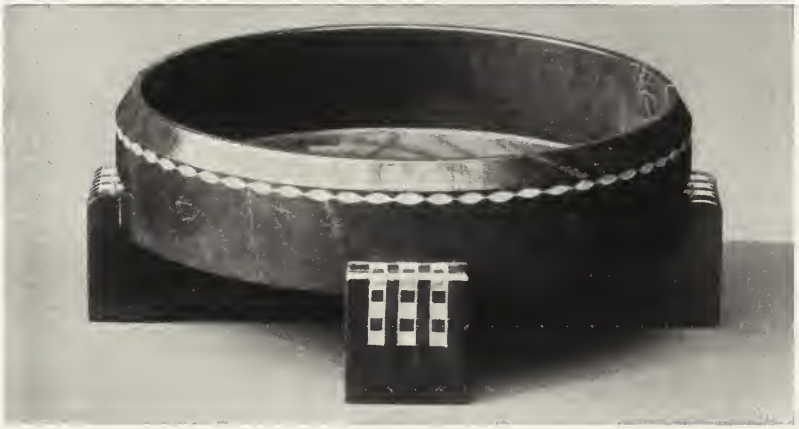
ELISABETH PECHT—KONSTANZ.

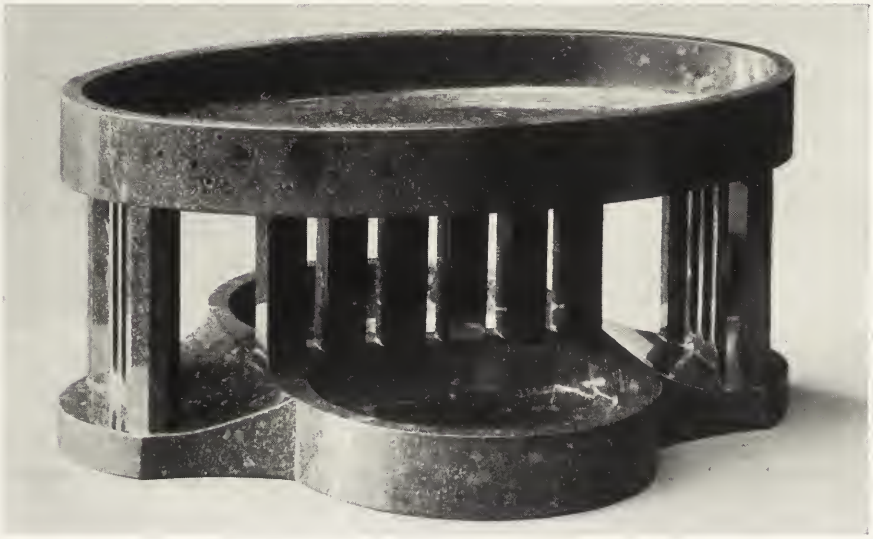
TÖPFEREIEN IN STEINGUT.
Ausgeführt von J. A. Pecht–Konstanz.

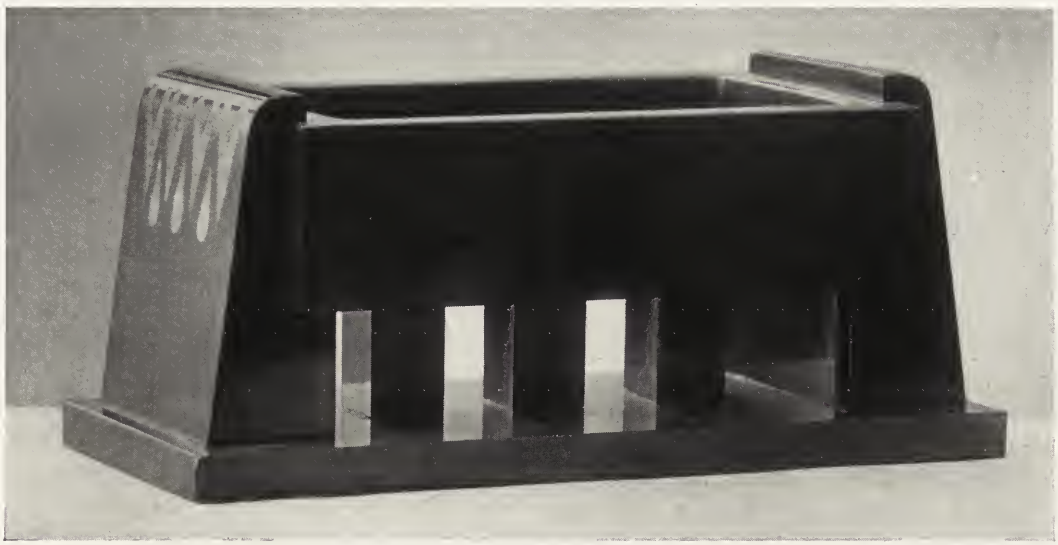


ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG.

STANDUHREN IN SERPENTIN-STEIN.
Ausführung: Sächs. Serpentinstein-Gesellschaft zu Zöbliz.

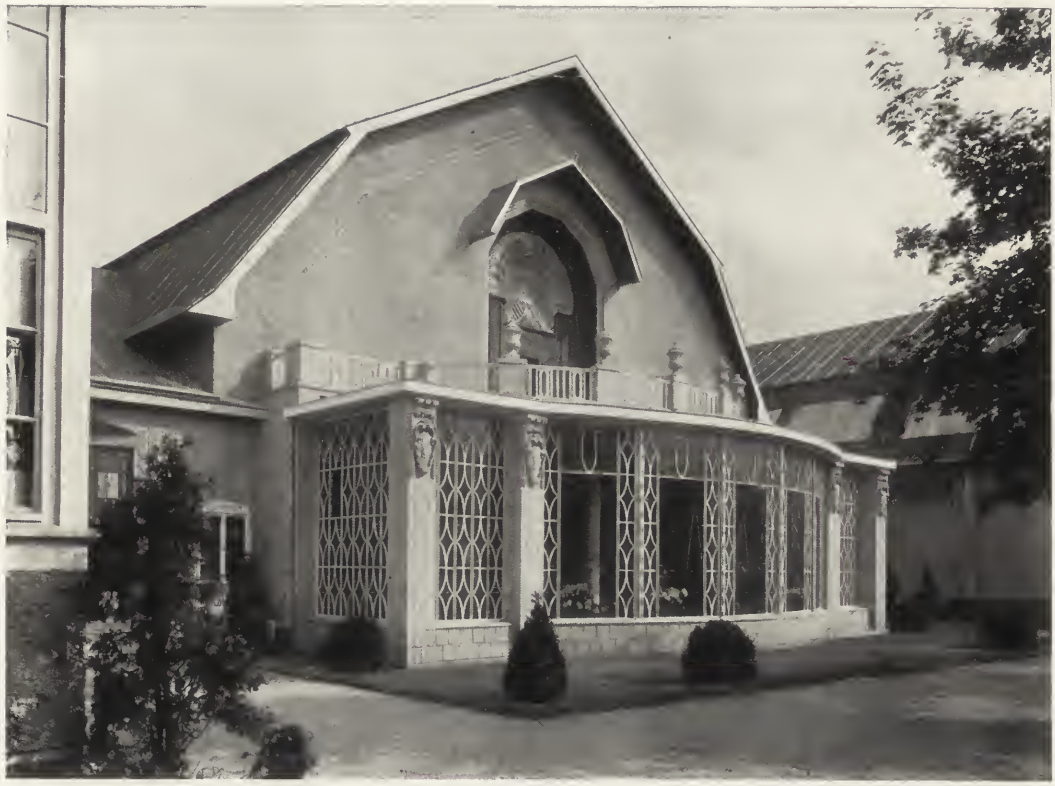






ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG.

BLUMENSCHALEN IN SERPENTIN-STEIN.
Ausführung: Sächs. Serpentinstein-Gesellschaft zu Zöblitz.



ARCHITEKT MAX HANS KÜHNE—DRESDEN.

Wintergarten. Fassade in Keramik.
Ausgeführt von Villeroy & Boch, Terrakottafabrik in Merzig.

WINTER-GARTEN MIT WANDELGANG.

Wer China kennt, wer an der unvergleichlichen Drachenmauer gestanden hat und in den Gärten des Sommerpalastes bei Peking umhergestreift ist, der weiß, was es heißt: Keramik im Dienste der Architektur, der begreift, daß die Keramik künstlerische Ausdrucksmittel bieten kann, wie sie keine andere Technik gewährt, daß man mit ihr ästhetische Wirkungen hervorbringen kann, die unvergleichlich sind.

Bei uns ist man sich erst im Werdegange des neuaufblühenden Kunstgewerbes, wo ein rastloses Durchforschen aller bekannten Materiale den staunenden Blick auf der japanischen Kunsttöpferei bannte, über die Bedeutung der Keramik für das Kunstgewerbe, für Innen- und Außen-Dekoration und für die Architektur mehr und mehr klar geworden. Überall ließ man sich mächtig anregen, begann selbst zu schaffen, entwickelte logisch weiter. Alexandre Charpentier formte sich sein herrliches Ruhmesdenkmal zu St. Germain des Près, aus dem Museum gings ins Atelier, vom Atelier in die Werkstätten und Fabriken; wo man bisher einer toten Tradition und unfruchtbaren Nachahmung gehuldigt hatte, regte sich neues Leben, und so haben wir denn das erreicht, wovon die dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung zu Dresden in recht umfassender Weise Rechenschaft ablegt.

Man kann nicht leugnen, daß Fortschritte gemacht sind, große bedeutende, in jeder Weise. In Farben, Glasuren, Formen hat man viel gelernt und viel geschaffen, aber auch in der Anwendung von keramischem Material in der Architektur zeigt es sich, daß man dessen Werte ästhetisch und praktisch erkannt hat und richtig auszunutzen versteht.

Nur von wenigen Künstlern noch sind, man möchte sagen, künstlerische Taktfehler begangen, so daß z. B. Fliesenbekleidungen mit Rupfenbespannung oder dicken Teppichen in Verbindung gebracht sind; im allgemeinen weiß man, daß Keramik und Wasser in einem untrennbaren

ARCHITEKT MAX HANS KÜHNE—DRESDEN.

WINTER-GARTEN MIT BRUNNENANLAGE. AUSGEF. VON DEN KERAMISCHEN FABRIKEN VILLEROY & BOCH IN DRESDEN, MERZIG UND METTLACH.

Verhältnis zu einander stehen. Der architektonische keramische Clou der Ausstellung ist der entzückende Wintergarten mit Wandelgang, gedacht als Anbau an die Wohnräume eines herrschaftlichen Hauses, den die drei Fabriken von Villeroy & Boch zu Mettlach, Dresden und Merzig nach den Entwürfen des nervös feinfühligen Hans Max Kühne ausgeführt haben.

Nach meinen Erfahrungen waren Wintergärten bisher stets ein schöner Traum, aber nie eine erträgliche Wirklichkeit. Im 18. Jahrhundert muffig riechende Orangerien mit stets abfallendem Putz und schlecht schließenden holzreichen Fenstern, im 19. nüchterne Glaskästen aus einer schauerlichen Eisenkonstruktion mit vielen langweiligen Palmen und der noch langweiligeren obligaten Marmorstatue! Zu gesellschaftlichen Zwecken die einen so ungeeignet, wie die andern! Als Gewächshäuser ebenso unpraktisch, sind sie meist nichts anderes als schmutzstarrende Pflanzen-Behältnisse, eine Partie honteuse des eleganten Hauses. Der Kühnesche Wintergarten zeigt endlich, wie man allen den Mängeln, die den alten Wintergärten anhafteten, aus dem Wege gehen kann, er gibt die ersehnte Lösung des Problems, einen Raum herzustellen, der zur Unterbrigung von Pflanzen und Blumen und zu geselligem Aufenthalt in gleicher Weise geeignet ist, der anheimelnd, reinlich ist und doch von Feuchtigkeit nicht angegriffen werden kann.

Der Chinese hat die poetische Sitte, seine Freunde zu »Blumen und Tee« einzuladen, zum Bewundern schöner Zwergbäumchen in schönen Gefäßen und zum Genusse des feinsten Tees aus Tassen, die die höchsten Wunder der Keramik bedeuten.

Es scheint fast, als habe M. H. Kühne an diese Sitte gedacht, als er seinen Wintergarten ersann, als habe er den Versuch machen wollen, sie bei uns einzuführen. Blumen und Tee, abgeschnittene Blumen in Vasen, malerisch in Nischen oder auf Stufen aufgestellt, Blumen und Pflanzen im Lichte fröhlich wachsend wie im Freien, und Platz, viel Platz für feinsinnige Leute, die diese Herrlichkeiten genießen können, das ist der deutliche Sinn dessen, was er gegeben hat.

Vom praktischen Standpunkte aus betrachtet, gab es natürlich kein besseres Material als das keramische, mit seiner absoluten Unempfindlichkeit gegen Feuchtigkeits-Einflüsse; bewundernswert ist allerdings, in welchem Maße es hier verwendet worden ist. Es ist eben alles Keramik, die Fassade außen und innen die Pfeiler, die gewölbte Decke des Wandelganges, die Säulen, die Reliefs, die Ornamente, die balkonartige Ausfluchtungen, der Fußboden.

Und noch bewundernswerter ist freilich, daß es Fabriken bei uns gibt, die solch eine ausgedehnte Verwendung, bei der fast jedes einzelne Stück ein eigenes Relief, eine eigene Profilierung erhalten mußte, technisch so glänzend bewerkstelligen können. Die Dresdner Steingutfabrik von Villeroy & Boch feiert in diesem Jahre ihr 50jähriges Jubiläum, sie mag stolz sein auf das was sie in den 50 Jahren ihres Bestehens gelernt und erreicht hat!

Den künstlerischen Eindruck der Gesamtanlage geben unsere Bilder in voller Deutlichkeit wieder, sie zeigen die vornehme Monumentalität des Wandelganges mit seinen ruhigen Pfeilern und seinem prächtigen Gewölbe, sie geben den Abschluß des Ganges mit dem eleganten Brunnen und dem Pechsteinschen leider weniger eleganten malerischen Entwurf; ferner die Mitte des Ganges mit der reizenden Säulennische und der balkonartigen Ausfluchtung und endlich den eigentlichen Wintergarten mit seiner feinen Rundung, seinem diskreten Stiftmosaikfußboden (Villeroy & Boch in Mettlach), der Pflanzenanlage und den ovalen Verglasungen der Fenster. Als Gesamtfarbe hat der Erbauer einen hellblaugrünen Ton gewählt, — eine irisierende Austernfarbe wäre vielleicht gerade so gut am Platze gewesen — er wünschte jedem Verdacht einer Steinimitation aus dem Wege zu gehen, was bei dem erziehlichen Charakter einer Ausstellung ja seine Berechtigung haben mag.

Ornamente sind, wie man sieht, in lobenswertester Sparsamkeit angewendet, auch hierin zeigt sich M. H. Kühne als Meister des guten Geschmacks, dabei fehlt es trotzdem nicht an den verschiedensten interessanten Proben keramischer Ornamentierungs-Möglichkeiten.

Das Licht ist in höchst geschickter Weise in die Räume geleitet, das noch in Wintergärten übliche so sehr lästige Oberlicht ist ganz vermieden, trotzdem herrscht hier eine große Helligkeit, während im Wandelgang eine etwas gedämpftere Beleuchtung waltet.

Alles in Allem ein Werk, zu dessen Ersinnen sich künstlerische Kraft, modernes Komfortbedürfnis und Freude am Lebensgenuß zu ersprießlichem Bunde die Hand gereicht und zu dessen Ausführung sich Wissenschaft, moderne Technik und ehrwürdige Tradition glücklich vereinigt haben. Die Ausstellung mag stolz sein auf diese Leistung. KUNO GRAF HARDENBERG.

MAX HANS KÜHNE – DRESDEN.

AUFGANG ZUM WANDELGANG. AUSGEFÜHRT VON DEN KERAMISCHEN FABRIKEN VILLEROY & BOCH IN DRESDEN, MERZIG UND METTLACH.

ARCHITEKT MAX HANS KÜHNE — DRESDEN.
WANDELGANG IM WINTERGARTEN DER FIRMA
VILLEROY & BOCH—METTLACH UND DRESDEN.

MAX HANS KÜHNE—DRESDEN. PFEILER-PARTIE IM WANDELGANG.

MITTEL-PARTIE MIT NISCHE IM WANDELGANG. AUSGEFÜHRT VON DEN KERAMISCHEN FABRIKEN VILLEROY & BOCH IN DRESDEN, MERZIG UND METTLACH.

MAX HANS KÜHNE—DRESDEN.

ECK-PARTIE AUS DEM WINTERGARTEN. AUSGEFÜHRT VON DEN KERAMISCHEN FABRIKEN VILLEROY & BOCH IN DRESDEN, MERZIG U. METTLACH.

WAND-PARTIE IM WANDELGANG. AUSGEFÜHRT VON DEN KERAMISCHEN FABRIKEN VILLEROY & BOCH IN DRESDEN, MERZIG UND METTLACH.

MAX HANS KUHNE—DRESDEN.

BRUNNEN IM WANDELGANG. ENTWURF ZUR MALEREI M. PECHSTEIN—DRESDEN. AUSGEFÜHRT VON DEN KERAMISCHEN FABRIKEN VILLEROY & BOCH IN DRESDEN, MERZIG UND METTLACH.

PROF. FRANZ METZNER—WIEN. Denkmal für den Dichter Stelzhamer.

NEUE BRUNNEN UND DENKMÄLER VON FRANZ METZNER.

An den alten Bauwerken schuf der Steinmetz als Künstler und Form-Erfinder, an den altgotischen Domen bewundern wir die entzückende Naivität des Meissels, der die Fülle volkstümlicher Vorstellungen und Empfindungen in den Stein übertragen. Stein ward nicht mehr Stein, sondern sichtbares Gebet. Die heimatliche Flora, der kleinbürgerliche Personenkreis, in die biblische Legende übertragen, leben fort in die Ewigkeit. Die Kunst hing an der Spitze des Werkzeuges. Der ganze plastische Schmuck der alten Dome wird für alle Zeiten das herrlichste Denkmal einer deutschen, lebendigen Kunstblüte bleiben, die längst abgestorben ist. Noch spät im Zeitalter des Barock schuf der Meissel an allen Häusern, heute feiert die Kunst. Der Bildner und der Kunstfreund klagen mit Recht über den Industrialismus, dem die Plastik zum Opfer gefallen ist. Trotz des reichen Formen-Gespinstes unserer gipsüberladenen Großstadt-Kasernen hat die Plastik verhältnismäßig wenig zu tun. Der ornamentale Schmuck für die Zinshausfassaden wird einmal entworfen, abgegossen und bis ins Unendliche vervielfältigt. Unter solchen Umständen mag man es begreiflich finden, dass der moderne Architekt den Bildner verdrängte. Selbst Monumente und Grabmale entstehen, die eitel Architektur sind. Durch diese Erscheinungen irregeführt, ist der Plastiker leicht geneigt, die Moderne verantwortlich zu machen, er wird Reaktionär zum Schaden seiner künstlerischen oder wirtschaftlichen Existenz und sieht sich bald allein.

Demgegenüber ist zu konstatieren, dass gerade die moderne Raumkunst im Begriffe ist, die Bildnerei aus dem lähmenden Bann des Industrialismus zu befreien und ihr neue künstlerische Wege zu erschliessen. Am Hausbau hat auch in der modernen Baukunst die Plastik zahlreiche Gelegenheit, sich aus-

PROF. FRANZ METZNER—WIEN. »Der Todesstoss«.

zuleben. Freilich nicht in dem Sinne, dass sie die Fassaden mit einem Gespinst fabrikmäßiger Formen überzieht und mit solcherlei unnützem Zierrat überladet. Unsere Großstädte bieten in dieser Hinsicht der abschreckenden Beispiele genug. — Die Moderne hat naturgemäß nicht das Prinzip, Plastik auszuschliessen, es sei denn schlechte Plastik. Es wäre ganz gut zu denken, dass ein moderner Bau eine Relieffassade trägt, wofern es einen Künstler gibt, der eine glückliche plastische Lösung fände. — Unter den wenigen modernen Künstlern der Plastik hat sich Professor Franz Metzner rasch verdientes Ansehen erworben, und es ist für den Kunstfreund und -Kenner ein dankbarer Versuch, des Künstlers Eigenart an seinen neueren vorliegenden Arbeiten zu studieren. Ein starkes Raumgefühl lebt in allen diesen Formen. Das Wort von der »Baukunst in der Plastik« passt auf ihn. — Eine sehr bedeutende Arbeit ist der Entwurf für den Nibelungen-Brunnen. (Abgebildet im Nov.-Heft 1905 der »Deutschen Kunst u. Dekoration« Seite 106 u. 107.) In der Gesamterscheinung des Brunnens bewährt sich Metzner als der Meister weithin sichtbarer Monumentalität, die auf dem schlichten und wohlgegliederten Aufbau der Massen beruht. Die Form ist auch hier wesentlich durch gedankliche Schönheiten bestimmt, die namentlich in der ragenden Figur Rüdigers, die auf dem mächtigen, von Reliefs beseelten Sockel steht, verkörpert wird. Hier ist wieder der

ganze grosse Gedankeninhalt in der einzigen Figur mit erstaunlicher Intensität sichtbar gemacht, als einem Symbol, das der Österreicher, der die Heimat liebt, treu im Herzen hält. Es ist die Gestalt Rüdigers von Bechelarn. — Metzners Auffassung dieses Idealtypus scheint besonders geeignet, dass ihn der Beschauer mit all seiner tiefen Deutsamkeit gern und wohlverstanden im Gedächtnis bewahre. Das Österreichertum spiegelt sich in der gastfreundlichen Ritterlichkeit Rüdigers, dem ja die Abfassung des Nibelungenliedes zugeschrieben wird. So formt ihn der Künstler. Gerüstet und kampfbereit in Vasallentreue das blanke Schwert auf die gekreuzten Arme gelegt und das Haupt darüber geneigt wie im tiefen Sinnen, Ritter und Dichter zugleich. Eine kräftige Gestalt, fest und gefestigt auf dem Boden stehend, wie auf dem Boden einer geliebten Heimat, während zu seinen Füssen, im Sockelrelief dargestellt, die Leidenschaften wüten, erscheint der Brunnen mehr als ein Nibelungen-Denkmal, er ist ein Denkmal des Österreichertums überhaupt und ein Wahrzeichen von psychologischer Bedeutung, das weit über eine bloss geschichtliche oder zeitliche Beziehung hinausragt. — Dieses Denkmal genoss die Auszeichnung, den Wiener Stadtvätern nicht gefallen zu haben, denen ein Nibelungen-Denkmal in der süsslichen Art eines Tortenaufsatzes viel lieber gewesen wäre. — Anders die Linzer.

PROF. FRANZ METZNER—WIEN. »Der Kampf«.

PROF. FRANZ METZNER—WIEN. BRUNNEN IN REICHENBERG.

PROF. FRANZ METZNER—WIEN. HAUPTFIGUR DES NEBENSTEHENDEN BRUNNENS.

PROF. FRANZ METZNER—WIEN. Details des vorstehenden Brunnens.

Für die Stadt Linz ist Metzner beauftragt, ein Stelzhamer-Denkmal zu errichten, eine ausgezeichnete Arbeit, die nun der Vollendung entgegengeht.

Besteller, die zunächst an Porträtplastik denken, zu befriedigen, und zugleich eine edle Plastik hinzustellen, eine steinerne Persönlichkeit, die sich künstlerisch behauptet — gewiss keine Kleinigkeit. Was es also für die Menge sein sollte, ein Denkmal, bei dem sich jeder Viehhändler, der seine Kälber vom Land herein nach Linz auf den Markt treibt, das Seine denken konnte, oder vielmehr ein Denkmal, bei dem er nichts zu denken brauchte, weil das Werk ihm alles schon gedanklich zurechtgelegt hat, so dass er, wenn er davor steht, nur den Mund aufzutun braucht, um sagen: seht, das war ein Dichter, ein Dichter unseres Landes, schon an seinem »Gwandl« zu erkennen, einer, der gern herumwanderte und Verse vortrug, denn sein Wanderstecken, am Arm hängend, und das Büchlein in der knochigen Hand, über das er halb hinweg, halb auf die aufhorchende Menschheit hinsieht, deuten auf beides, also ein Dichtersmann, bäuerlich stolz von Haltung, knorrig und hochstämmig, königlich selbstbewusst, mit langem Bart- und Haupthaar, von Aussehen wie der Dichter Franz Stelzhamer — ja, das ist er ja, wie er leibte und lebte — unser Pisenhamer Franz! Die persönliche Charakteristik, auch dem einfachsten Menschen fasslich, hat Metzner Zug um Zug getroffen, ohne von der künstlerischen und plastischen Strenge das geringste zu opfern. So ist das Werk natürlich, dem Wesen des Steines gemäß, also materialgerecht und frei von naturalistischen Anwandlungen, die in der Plastik durchaus verfehlt und unkünstlerisch sind.

Völlig überraschend ist die künstlerische Bewältigung des heutigen Alltagskleides, ein Problem, um das die Plastiker bisher vorsichtig herumgegangen sind und das ihnen

PROFESSOR
FRZ. METZNER
IN WIEN.

EINER DER
TRÄGER DER
BRUNNENSCHALE.

Detail vom Brunnen in Reichenberg.

PROF. FRANZ METZNER—WIEN. Figürliche Plastik.

unlösbar schien. Meunier und Metzner haben es vermocht, der eine mit dem Arbeitsgewand, der andere mit der städtischen oder halbstädtischen Alltagstracht.

Eine der neuesten Schöpfungen Metzners ist der Brunnen in Reichenberg, von dem wir eine Gesamtansicht und etliche interessante Details bringen. Dieser Brunnen zeigt noch deutlicher das Architekturgefühl des Bildhauers. Es ist auf weithin sichtbare Monumentalität abgesehen. In vier Ordnungen baut sich das Werk auf. Der Sockel mit den Trägern, das mächtige Wasserbecken, und den Blumenkranz für die Wasserstrahlen, darüber ein hohes Postament, und als Bekrönung eine mächtige athletische Figur. Die imposante Wirkung, die in der rhythmischen Wiederkehr gleicher Elemente liegt, ist deutlich ausgeprägt. Sie besteht in den gleichmäßigen Trägern als unter der Last des Wasserbeckens zusammengekauerten Figuren, welche die Wucht der Schwere versinnlichen. Das Postament ist gleichfalls belebt von gleichmäßig aneinander gereihten halbplastischen Figuren in strenger Ordnung. Das anatomische Motiv der Träger kehrt wieder in der hochaufgerichteten athletischen Figur, die das Werk bekrönt. Wie ein Symbol der Freiheit und der Entlastung ragt die Gestalt empor; das Gegenbild zu den unter dem Brunnenbecken personifizierten Naturmächten. Die dynamische Gewalt ist durch das statische Prinzip des lastenden Steines in dieser Brunnenschöpfung versinnlicht. Der Geist der Architektur ist in dem Werk nirgends verleugnet. Es baut sich in einfach, mächtig und konstruktiv gedachten Gliedern auf und wäre durch diese Harmonie

immer schön, auch wenn die plastische Personifikation fehlen würde und an Stelle der Plastiken einfache Architekturteile als Stützen und Pfeiler stehen würden. Die Phantasie des Künstlers strebte natürlich nach der Verbildlichung der architektonischen Elemente. Wie das korinthische Kapitäl unter der Deckplatte seine Blätter aufbrechen lässt, um das stützende und lastende Element zu veranschaulichen, so verwendet Metzner menschlich-anatomische Bildungen, um eine Naturwirkung ersichtlich zu machen, die weit vom Naturalismus entfernt ist. Es ist das schön, dass Metzner in allen Teilen das wichtige plastische Gesetz betont, dass Stein immer Stein ist. Er nimmt zwar die Formen der menschlichen Anatomie, aber er verwendet sie so künstlerisch, dass es bei ihm niemals eine Täuschung über die Natur des Materials sein kann. Die Figuren unterhalb

PROF. FRANZ METZNER—WIEN. Plastik: »Die Abtissin«.

des Beckenraumes als ganz plastisch vermenschlichte Symbole sind natürlich strenger nach den Gesetzen der Anatomie gebildet, ohne sich selbstverständlich in überflüssige und störende Details zu verlieren, welche die imposante Gesamtwirkung verkleinern würden. Dagegen sind die reliefartigen Figurenmotive an dem Postament der Hauptfigur umso strenger gehalten, je mehr sie mit diesen Architekturteilen verwachsen sind, und je weniger sie aus diesem Grunde als selbständige Plastik heraustreten. Plastische Elemente, die aus dem Stein hervorwachsen und daher im engeren Sinne immer noch Architekturgebilde bleiben, mussten stets abstrakte Formen annehmen, wenn sie künstlerisch wirken sollen. Dafür sprach auch der Umstand, dass sie an dieser Stelle dem Auge des Beschauers entrückter sind, und dass deshalb nur allgemeine Formen wahrgenommen werden können. Das genaue menschlich-anatomische Studium, das an die einzelnen Figuren angewendet worden ist, kann aus den Details ersehen werden.

Eine plastische Halbfigur »Die Äbtissin« bietet gleichfalls einen Beweis von der eminent sicheren und künstlerischen Auffassung des Materials; was an Ausdruck möglich ist, ist getan, und dennoch ist der Stein durch keine naturalistische Forderung vergewaltigt.

Nur von wenigen heutigen Künstlern, und von den Nichtkünstlern gar nicht, ist die Welt als Organismus begriffen, in dem die Plastik, ebenso wie die Architektur und die Malerei, vor allem die Denkmalplastik, eine räumliche Beziehung darstellt, ein gedanklich bestimmtes Material, das mit dem natürlichen Materialausdruck von Stein oder Bronze ein Symbol verkörpert. Alle Begriffe sind verworren, alles Verlangen unklar und alle Künste geben sich uneigentlich und spielerisch! Jede Architektur, jede Malerei, jede Plastik tritt so auf, als ob sie allein und das einzige auf der Welt wäre und keinen Zusammenhang mit dem anderen brauchte. Architektur will malerisch und plastisch wirken im Surrogatschmuck einer Schein-Skulptur; Monumental-Malerei will körperlich wirken wie Plastik und Plastik malerisch und dramatisch wie Genrebilder und Historienmalerei. Schliesslich wird jedes Material auf die Effekte eines anderen hin bearbeitet und vergewaltigt. Dass Bronze und Stein, Granit und Marmor grundverschiedene Physiognomien haben, wird kaum beachtet. Vor allem aber fehlt der Blick aufs Ganze. Daher kommt es, dass die Gesamtheit des heutigen Bauens und Gestaltens kein Kunstwerk darstellt, das sich aus zahlreichen Gliedern organisch bildet und zur Einheit zusammenschliesst, wie die Natur selbst, sondern sie ist eine Summe von zahllosen zusammenhanglosen Einzelheiten und Bruchstücken, ein bunter Haufen, nur von ihrem physischen, nicht von einem geistigen Schwerpunkt zusammengehalten, der, wenn er auseinanderfallen würde, in Scherben liegt, so dass nicht zwei Stücke passend zusammengefunden werden könnten. Ein kaum handgrosses Bruchstück einer antiken Plastik genügt, um im Geist das ganze übrige Werk und die dazugehörige Welt zu ergänzen; dagegen ist ein zehnfach grösseres Bruchstück einer heutigen Durchschnittsplastik ein nichtssagender, wertloser Trümmer. Darin liegt der primäre Unterschied zwischen guter und schlechter Plastik. JOS. AUG. LUX.

HENRY VAN DE VELDE.
»MUSEUMS-HALLE«.

WAND-MALEREIEN
VON PROFESSOR LUDWIG VON HOFFMANN.

LUDWIG v. HOFMANN: Wandgemälde für die Museums-Halle in Weimar.

DIE MUSEUMS-HALLE FÜR WEIMAR

AUF DER III. DEUTSCHEN KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG DRESDEN 1906.

Van de Velde ist entschieden eine der sehr interessanten Persönlichkeiten unseres Kunstlebens und wer die Geschichte des modernen Kunstgewerbes einst schreiben wird, der wird ihm als einem der Bahnbrecher ein umfangreiches Kapitel widmen müssen. Er ist durch und durch moderner Mensch, das Kind des eisernen Zeitalters der Maschinen, das seine klugen, kalten Augen in der Welt stampfender Kolben, schwingender Räder und fauchender Büchsen mit neuen merkwürdigen Vorstellungen füllte und daraus einen persönlichen Stil geboren hat. Seine Kunst bildet die Brücke zur modernen Technik, darin liegt ihr Hauptverdienst, daher kommt es, daß er oft gar wie ein genialer Ingenieur aussieht.

In der Zeit öder Stilsurrogate trat er als radikaler Revolutionär auf: Tradition lächerlich, Pietät — abgeschmackt, Symbole — hieratischer Plunder.

Das war etwas Kräftiges, Jugendliches, wenn auch wohl Grausames und Unberechtigtes. Aber er brachte auch Neues, das man hier begeistert pries, dort entsetzt tadelte, von dem jedenfalls viele lernten. So schuf er eine Grundlage, das darf nie vergessen werden. Sein Wesen ist hinreichend bekannt:

Er erkennt nur eine Gottheit an und die heißt Linie, zu ihr betet er. Darin liegt seine Stärke und seine Schwäche, seine abstrakte Einseitigkeit und sein Schicksal.

Er ist nicht der Mann der blauen Wundergestade, zu denen man sich abenteuerlustig treiben läßt, er liebt sichere, feste Ziele, zu denen er mit starrem Blick, ohne rechts und links zu schauen, steuert. Er weiß, daß

das Leben eiserner Ernst ist, er vergißt das nie, darum kann er nicht recht liebenswürdig sein; wo er es sein möchte, ist er oft peinlich.

Darum versteht er sich auch nicht auf Spiel und Schmuck, er mutet schönen unlogischen Frauen zu, sich mit unschönen logischen Konstruktiönchen zu putzen. Als Keramiker macht er Teekannen, in denen man sich nur Nitroglycerin vorstellen kann. Sein bestes waren und sind seine Gebrauchsmöbel, sein bohnenförmiger Schreibtisch bedeutet eine Tat im Reiche des Komfort.

In der Materialbehandlung ist er nicht immer glücklich, obwohl er in der Theorie — man kann das nicht genug anerkennen — stets nur für das absolut Echte eingetreten ist. Gar Vieles wird durch seine Berührung Eisen — wider seinen Willen.

Naive Seelen lieben Farben — er ist nicht naiv, er kennt nur Farbentöne; die banale Menge schwelgt in reinen Akkorden — er schlägt Septimen an als Begleitung, leise, fast verächtlich, denn der Rhythmus der Linie darf nicht gestört werden, er ist heilig, er allein. Wäre er Musiker, so würden seine Weisen klingen wie die rhythmischen Gesänge der Orientalen.

Eine würdige Monumentalaufgabe für ihn wäre eine Ruhmeshalle des modernen Maschinenbaus, hunderte von sinnreichen Modellen müßten darin stehen und die Wände sollten Bilder von Constantin Meunier tragen, das wäre ein ästhetisches Ereignis. Dieselben Linien, die an den Maschinen eisernen Gesetzen dienen, würden in seiner Architektur leicht und zwanglos in holdem Spiele zum erfreulichsten Gegensatz wiederkehren.

Auf der dritten Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung zu Dresden tritt Van de Velde mit einer Museumshalle für Weimar auf. Er zeigt sich auch hier als der schon lange fest umrissene, den wir seit Jahren kennen, mit allen Vorzügen und Schwächen; vielleicht ist er noch etwas gewachsen, er ist auch ruhiger geworden — nicht zu seinem Nachteile.

Unser Vollbild gibt einen deutlichen Eindruck von der Wirkung dieses Raumes mit seinen merkwürdigen architektonischen Einteilungen — in den Proportionen ein Schlag gegen alles Hergebrachte —; ich will daher nicht näher darauf eingehen, wer Van de Velde liebt, wird ihn hier genau so verehren können, wie in anderen seiner Innenräume, denn konsequent ist sich der eiserne Künstler geblieben, wer ihn nicht liebt, wird schwerlich durch diese Museumshalle bekehrt werden.

Am letzten Ende vollzieht sich ja auch Abneigung gegen einen Künstler oder Zuneigung zu einem Künstler nach geheimnisvollen Gesetzen, die bei fein organisierten Menschen nicht zu beeinflussen sind.

Mit Van de Velde ist Ludwig von Hofmann auf dem Plan erschienen, er hat die Wandmalereien dem Raume gegeben. Merkwürdige Fügung des Schicksals, die diese beiden Künstler zusammengeführt hat! Es scheint fast, als gäbe es etwas, wie künstlerische Zuchtwahl, eine eigentümliche Ergänzungstheorie, die die Schaffenden zu gemeinsamer Arbeit vereint.

Ludwig von Hofmann ist jetzt der bekanntesten einer unter den jungen Malern Deutschlands und der besten einer. Als er im Anfang der neunziger Jahre zuerst mit seinen farbenfrischen, sonnigen Phantasien an die Öffentlichkeit trat, da war der Widerspruch nur kurz, man fühlte den Dichter immer deutlicher und gab sich den wärmenden Strahlen hin. Ein junger Architekt sagte mir damals voll Begeisterung: Ich könnte mir denken, daß *so* die alten Griechen gemalt haben. Er hatte nicht unrecht, in Hofmanns Bildern liegt etwas von arkadisch Pastoralem, von einem Leben schöner träumerischer Kindmenschen, von friedlichen Idyllen in goldener Unschuld auf dem Berge Ida, von Gärten der Hesperiden und halkyonischen Tagen.

Novalis stellt dem Idealism nicht den Realism, sondern den Formalism gegenüber, er hat damit eine tiefe Wahrheit gesichtet. Hofmann trat in einer Zeit auf, wo der geltende Formalism sich Realism nannte, das verbreiterte seinen Erfolg, denn die Zahl derer, die sich von einem Künstler lieber in den Garten Eden laden lassen, als in die Lüneburger Heide, die sich lieber ihr Sehnen mit einem süßen Märchen, als mit einem

metereologischen Berichte stillen lassen, ist noch immer ziemlich groß. Er dichtete, während die meisten andern schilderten, und war doch modern. Er gab dem Impressionismus Dichter-Träume.

Heute blicken wir schon auf ein recht stattliches Lebenswerk seiner feinen Hand, er ist fortgeschritten, aber er hat sich nicht geändert. Unerhörte technische Raffinements hat sein verliebtes Malgerät herzugeben gelernt, er ist vielleicht nicht mehr ganz so hold naiv, wie als Jüngling, dafür hat er seine Augen immer mehr geweitet für den heiligen Sonnenzauber und dafür hat er das Wunderland immer deutlicher sehen gelernt, in glücklichen Ekstasen. Die Frühlingsblüten, die dicken runden Herbstwolken, die Wiesengründe und die Schwanenweiher haben ihm ihre süßen Geheimnisse verraten und ihre Sprache gelehrt und nun kann er erzählen, wie kein anderer, von der ewigen Jugend und der Sphärenmusik der Farben, in der es keine Dissonanzen gibt.

Hofmann hat sich schon einige Male als dekorativer Künstler gezeigt (Treppenhaus für Baumeister Zimmer in Hamburg, Standesamt in Berlin, Villa von der Heydt in Godesberg). Was er in Dresden gibt, ist schön, obwohl ich ihn als Tafelmaler lieber habe. Auf die Tafel kann er besser zwanglos den kühlen Perlmutterschimmer seiner Farben ausgießen als auf großen Flächen, die ihn zum festen Umriß zwingen. Seine Wandmalereien mit Worten interpretieren wollen, wäre ein Verbrechen, man muß sie einsaugen und die Augen schließen im Genuß ihres Duftes. Im ganzen sind die Bilder bewegt, nur die kleinen Felder zeigen ruhige Gruppierung. Überall ein prächtiger Rhythmus des Pinselstrichs! Die bekannte Hofmannsche Regenbogenskala entrückt sie aller aufdringlichen Wirklichkeit in holde Fernen. Fast wirken sie wie Gewebe aus Prismenstrahlen! Die dekorative Weisheit der alten Meister der Gobelins und auch der Töpfer des Capo di Monte hat Hofmann neu empfunden und in seiner zarten Weise angedeutet, indem er seiner Bösenrothschen Tempera ein Übergewicht des silbrigen vornehmen Blau und Grün verstattete. In der Zeichnung zeigt er sich dem unsterblichen Puvis verwandt, dem er ja auch im Geiste — nicht in der Technik — nahe steht; merkwürdigerweise ist der große Franzose nordischer im Charakter, schwermütiger und strenger als der Deutsche Hofmann.

Kardinalunterschied bleibt natürlich, daß dieser arkadische Idyllen, jener heroische Epen malt.

Ludwig von Hofmann und Van de Velde, zusammen — was ist darüber zu sagen? Es findet eine gewisse Ergänzung statt, man darf es nicht leugnen — und doch — ist Hofmann nicht *zu* bedeutend, um eine solche Stuckumrahmung ertragen zu können, so derben weißen Stuck mit so penetrant gelben Messing-Leuchtkörpern, mögen die Linien auch noch so gefällig fließen? Hat man nicht das Gefühl, als halten harte Finger einen köstlichen Schmetterling. als sei hier Gold in Eisen gefaßt, als tönen Melodien in Kerkerzellen? Tut man überhaupt gut, einen Sänger zum Singen aufzufordern, wenn man selbst eine Rede halten will?

Und dann, ist der ganze Raum, der als Museumshalle dienen soll, als Vorraum, in dem man weihevolle Stimmung zum Genuß erlesener Kunstwerke sammeln soll, wirklich zweckentsprechend? Wirkt er erhebend, bedrücken nicht jene gewaltigen Stuckbildungen, die unten schwer auf dem Marmor lasten und oben die göttlich heiteren Bilder einzwängen, auch den Eintretenden? Soll man überhaupt das optisch am schwersten wirkende architektonische Moment in einem Raum, der erheben oder spannen soll, in der Mitte anbringen anstatt unten, wo es nicht mehr am Blick ziehen kann und ihm wunschlose Befriedigung gibt? Sind die vielen Horizontalen in ihrer ungeheuren Deutlichkeit und Ungebrochenheit nicht jeder festlichen Stimmung im Wege? Ist Naturholz, polierter Marmor, Messing und Stuck in diesem Falle ein günstiger, festlicher Materialakkord? — Ich wage diese Fragen nicht selbst zu beantworten, vielleicht geben sie aber dem Leser Anregung, sich damit zu beschäftigen. —

KUNO GRAF HARDENBERG.

PROF. LUDWIG v. HOFMANN—WEIMAR. WAND-GEMÄLDE FÜR DIE MUSEUMS-HALLE IN WEIMAR.

PROF. LUDWIG V. HOFMANN—WEIMAR. WAND-GEMÄLDE FÜR DIE MUSEUMS-HALLE IN WEIMAR.

PROFESSOR LUDWIG VON HOFMANN—WEIMAR.

WAND-GEMÄLDE FÜR DIE MUSEUMS-HALLE IN WEIMAR.

PROFESSOR LUDWIG VON HOFMANN—WEIMAR.

WAND-GEMÄLDE FÜR DIE MUSEUMS-HALLE IN WEIMAR.

MISSTÄNDE UND MISSVERHÄLTNISSE IM KUNST-LEBEN SCHLESWIG-HOLSTEINS.

VON WILHELM SCHÖLERMANN—KIEL.

Im Jahrgang 1901, Märzheft der »Deutschen Kunst und Dekoration« erschien eine heimatlich-historische Rück- und Vorschau »Aus Schleswig-Holstein, Vergangenes und Werdendes in Kunst und Kunsthandwerk«. Der Verfasser hegte die Hoffnung, durch solchen Hinweis und Aufruf zu stärkerer Betätigung in unserer nördlichsten Grenzmark anzuregen und Versäumtes wieder in Schwung zu bringen. Leider gestehen wir heute zu unserer Beschämung: es hat noch wenig genützt. Getreu dem Wahl-

PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR. Marmor-Kamin. Ausführung: F. John & Sohn—Leipzig.

PROFESSOR HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR. Rauchzimmer. Besitz des Herrn Baron K. von Mutzenbecher. Wand-Gemälde von Maurice Denis—Paris.

spruch des alten Schleswig'schen »Landsturms« gehen wir recht »langsam voran, immer langsam voran«. Es fehlt zwar keineswegs an leistungstüchtigen Künstlern und Kunsthandwerkern, welche die Vorbedingung zu einer ideellen Neukultur bilden. Es fehlt leider ganz wo anders: an der stützenden und schützenden *Kapitalkraft breiter Bürgerkreise,* das heißt das Kapital ist wohl vorhanden — doch die »Stützen« bleiben zunächst aus! Neuerdings kommt allerdings etwas mehr Leben hinein. Die Lübecker gehen mit Energie und Mut vor, in Altona, Kiel, Flensburg entfaltet sich etwas mehr Regsamkeit. Der »*Verein zur Förderung der Kunstarbeit in Schleswig-Holstein*« hat in den Provinzgebieten jahrelang im Stillen und im Öffentlichen zu wirken und zu fördern versucht. Dabei ist im Kleinen allerlei geschehen, im großen Ganzen aber wenig geändert worden. Der in Kiel vor etlichen Jahren gegründeten Webeschule *(zur Pflege der Kunst- und Hausweberei)* ist es nach vielen Bemühungen neuerdings gelungen, hohe, leitende Kreise für diese Bestrebungen zu interessieren, ja bis zu den Stufen von Thron und Altar vorzudringen.

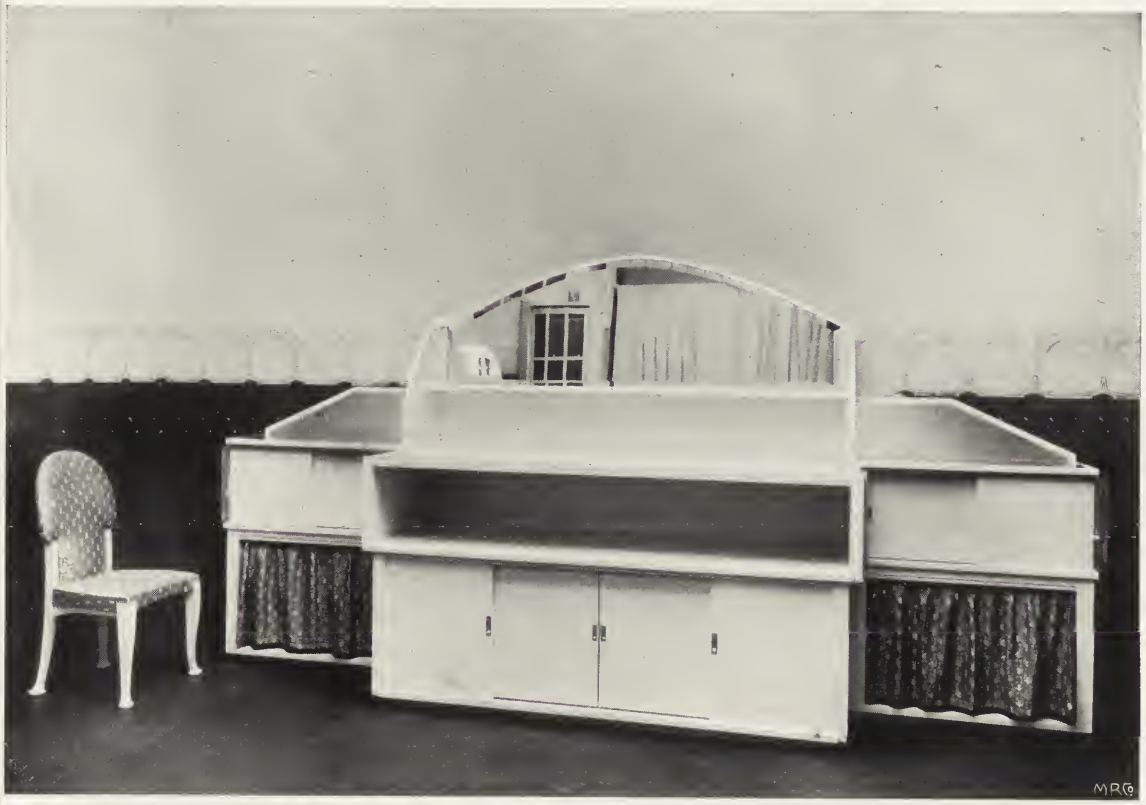
Dennoch sind wir bis jetzt immer noch die Rückständigen, im Vergleich mit anderen Teilen des Reiches. Denn es fehlt uns die große »kunst-konsumierende« Klasse einer breiten, wohlhabenden Mittelschicht, die *Besteller* fehlen, nicht die Erzeuger! Unsere Künstler sind mit geringen Ausnahmen vor die angenehme Wahl gestellt, auszuwandern, oder im Lande redlich zu verhungern. Die besten sind meistens dorthin gegangen oder hinberufen worden, wo man sie besser wür-

digen, brauchen und beschäftigen konnte. Hier fehlt es an *Verantwortungsgefühl* gegen die Kunst und Künstler der Heimat! Mit seltenen Ausnahmen ist »uns« die *gesunde Heimatmalerei* (die hier an keinem sentimentalen Beigeschmack leidet) Hekuba, als ob sie uns eigentlich nichts anginge! Als ob sie nicht zu den wichtigsten wirtschaftlichen Faktoren gehörte, die ein gedeihliches Volkstum tragen helfen! Das Mißverhältnis zwischen Angebot und Nachfrage ist nirgends in so erschreckendem, niederdrückendem, geradezu beschämendem Maße fühlbar wie bei uns.

Unsere Mißstände sind nicht von gestern. Die künstlerisch produktiven Kräfte blieben von altersher zwecklos zersplittert und gehen zusammenhanglos nach verschiedenen Seiten in verschiedenen Richtungen auseinander. Nirgends ein gemeinsames Wirken nach gemeinsamen Gesichtspunkten. So machen es unsere hiesigen Kunstvereine, Kunstgewerbe-Vereine, und die städtischen und Provinzial-Museen! Deren besitzen wir jetzt mit Gottes Hilfe drei, neuere Sammelplätze für heimatliches Kunstgewerbe, die, statt sich zu ergänzen und in die Hände zu arbeiten, in scharfer Konkurrenz gegen einander stehen! Altona, Flensburg und Kiel, die drei feindlichen Kinder einer gemeinsamen Mutter. Bei der gefährlichen Nähe und Kaufkraft des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe ist dieser Wettbewerb zwischen den Provinzial-Sammlungen zu beklagen. Indem man sich gegenseitig den Rang ablaufen will, kriegt niemand ein Ganzes, überall fehlt es in den Sammelständen älterer Bürger- und Bauernkunst in Schleswig-Holstein an Abrundung und Geschlossenheit.

Das wäre noch erträglich — denn auch die Konkurrenz hat einige gute Seiten — wenn wenigstens unsere moderne, neuzeitliche Kunst und Handwerkskunst sich erhalten und lebenskräftig durchsetzen könnten. Wir haben aber dafür ein ganzes papierenes Register, das zugleich ein Sündenregister ist von unsern schleichenden, erblichen und

PROFESSOR HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR. Mappen-Schrank im Rauchzimmer.
Ausführung: Scheidemantel—Weimar.



PROFESSOR HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

Büfett im Anrichte-Zimmer.
Ausführung: Scheidemantel—Weimar.

verderblichen Mängeln, die sich wie eine ewige Krankheit fortpflanzen. Ein Haufen von Jahresberichten, Vereinsblättern, Denkschriften und Eingaben an die Behörden, von Preis-Ausschreiben und allen möglichen Publikationen und Petitionen liegt vor mir. Hier nur wenige Beispiele unserer Zersplitterung und Zerfahrenheit und, last not least, unserer bedenklichen Gutglaubigkeit und loyalen »Uneigennützigkeit«.

Kiel besaß ehedem eine kleine Kunsthalle. Das Gebäude war ein provisorisches, aber der Schleswig-Holsteinische Kunstverein konnte wenigstens periodische Ausstellungen darin veranstalten und seinen Bestand an angekauften Werken dort unterbringen; es stand in bescheidener Unansehnlichkeit auf historischem Terrain, nämlich seitlich neben dem alten Schlosse in der Dänischen Straße. Mit der Einigung des Reiches und der Angliederung Schleswig-Holsteins an Preußen trat eine Veränderung ein. Die Hofhaltung des Prinzen Heinrich von Preußen verlangte eine Erweiterung und Ausgestaltung des Schlosses. Die »Kunsthalle« sollte von der Bildfläche verschwinden. Der Kunstverein verzichtete in loyaler Rücksicht *freiwillig* auf das ihm durch Revers der Kgl. Schlossverwaltung *vertragsmäßig eingeräumte Recht,* den Schlossgrund erst räumen zu müssen *nach Errichtung des* von der Staatsregierung beabsichtigten, den Bedürfnissen entsprechenden *Neubaus eines Museums.* Gegen die ausdrückliche Zusicherung, daß auf die Bauausführung des neuen Museums *»bis zum Frühjahr 1890 als sicheren Faktor gerechnet werden könnte«,* willigte der Verein in den sofortigen Abbruch der alten Kunsthalle.

Für diese Tugend wurde er gehörig gestraft und muß seitdem unter ihren Folgen leiden. Die Zusicherung der Preußischen Regierung blieb bis heute — volle fünfzehn Jahre nach dem versprochenen Termin des Fertigstellens — unerfüllt. Noch ist nicht der Grundstein zum Bau gelegt auf dem verfügbaren, der Christian Albrechts Univer-

PROFESSOR ALFRED GRENANDER—BERLIN.

VERBINDUNGS-GANG.
Stuckarbeit von Bildhauer Schirmer—Berlin.

PROF. ALFRED GRENANDER—BERLIN. Ausstellungs-Raum. Blick in den vorstehenden Gang.

sität vermachten Grundstück! Nach dem Ableben der Erblasserin, Charlotte Hegenisch, harrt der Platz geduldig der Dinge, die da kommen sollen.

Inzwischen erfreuen wir uns einer »*Interims*«-Kunsthalle, die aus einem Fachbau besteht, der seiner ursprünglichen Bestimmung gemäß nach dem Plan einer Turnhalle errichtet wurde! Mit Ausnahme leidlicher Lichtverhältnisse ist dieser Bau völlig unzureichend, so daß von einer Unterbringung der Sammlungen in diesen, nicht einmal mit Heizvorrichtungen versehenen Räumen keine Rede sein kann.

Nur ein Teil der Gemälde konnte in dem Gebäude »magaziniert« werden; der größte Teil des Kupferstichkabinetts wurde in einem nur in beschränkter Weise, einmal wöchentlich zugänglichen Zimmer der Universität untergebracht. Der Rest der Kupferstiche, der Gemälde, sowie die kunsthistorische Bibliothek samt dem Archiv wurden in unverschalte Bodenräume der Universität verwiesen, wie sie in schneidendem Gegensatze zu den gleichzeitigen Maßnahmen behufs »Konservierung historischer Kunst-Denkmäler« selbst untergeordneten Ranges, dem sicheren Verderben in kürzester Zeit preisgegeben sind.

Die nächste und dringendste Forderung ist darum: *die baldige Errichtung eines neuen Bauwerkes* nach einem Entwurf und Grundplan, welcher dasselbe zu einem *Stütz- und Sammelpunkt der künstlerischen Interessen in Schleswig-Holstein ausgestaltet* und damit zu einem Provinzial-Institute im eigentlichen Wortsinne erhebt.

Einer solchen Provinzialgalerie fällt die wichtige und dankbare Aufgabe zu, unser heimisches Kunstleben und Kunstschaffen planmäßig an sich zu ziehen und in sich zu vereinigen, hier zu Lande also der Anteil, den die eingesessenen oder hier geborenen Künstler an der großen deutschen Kunst-

Entwicklung nehmen, in möglichster Vollständigkeit nach Landschaft und Volksstamm, natürlich und übersichtlich gegliedert, zur Darstellung und dauernden Erinnerung zu bringen.

Daneben sollen in den dafür vorgesehenen Räumen natürlich moderne Kunstwerke zur Anschauung gebracht werden, wie das schon jetzt fortlaufend geschehen ist, wobei man von der richtigen Auffassung ausgeht, daß die Veranstaltung kleinerer, fortgesetzter Ausstellungen für die Anregung und Befriedigung des Kunstbedürfnisses den Vorzug verdient vor den periodischen, aber alsdann meist viel zu massenhaften Ausstellungen.

Es fragt sich nun: wie soll der Bau ausgestaltet werden, und wer wird ihn bauen? Der erste Punkt hat zwei Projekte gezeitigt, von denen das größere, anspruchsvollere zu Gunsten des bescheideneren wird zurücktreten müssen. Wir müssen uns von vornherein darüber klar sein, daß wir nichts mehr, aber auch nichts weniger als eine Provinzial- und Lokalsammlung brauchen. Besser also dies Wenige ganz, als etwas Größeres halb und unvollkommen!

Neben der Raumordnung, ein für diesen Zweck und Umfang ausgearbeiteten Bauplan kommen noch im einzelnen praktische und ästhetische Wünsche in Betracht, die ich hier gleich zur Sprache bringen möchte, damit sie rechtzeitig in Erwägung gezogen werden, *ehe es,* wie üblich, *zu spät ist.* Wir haben in ganz Deutschland nur wenige halbwegs zweckentsprechende Museumsbauten. Im allgemeinen kann man jeder Baukommission, die es mit einem neuen Museum zu tun hat, empfehlen, sich vorher die aus dem praktischen Leben gewonnenen, leitenden Gesichtspunkte zu eigen zu machen, die Alfred Lichtwark auf dem Mannheimer Kongresse zur Sprache brachte. Da heißt es u. a.: »Es ist das Unglück fast aller bisherigen Museumsbauten, daß nicht einmal die oberflächlichste Vorsorge für die Zukunft getroffen wurde« ... Als wichtigster Teil wurde die »Schauseite

MALER E. R. WEISS—BERLIN.

Piano in Kirschbaumholz mit Einlagen.
Ausführung: Roth & Junius—Hagen.

MALER E. R. WEISS—BERLIN. WOHN-ZIMMER.

PROF. BERNH. PANKOK—STUTTGART. FENSTERWAND DES FEST-RAUMES. Ausführung: Valentin Saile—Stuttgart.

PROF. BERNHARD PANKOK—STUTTGART.

FEST-RAUM. Möbel u. Schreinerarbeiten von G. Schöttle—Stuttgart. Flügel von Schiedmayer—Stuttgart.

ARCHITEKT PAUL BACHMANN—KÖLN-LINDENTHAL. SPEISE-SAAL. Ausgeführt von Georg Schüller—Köln.

EMIL HÖGG—BREMEN.

DIELE MIT TREPPE UND GARDEROBE-NISCHE.
Holzschnitzereien von Conrad Buchner—Bremen.

EMIL HÖGG — BREMEN. Familiensitz in der Diele.

von außen« betrachtet, ja meist sind es statt der einen volle *vier* Schauseiten, die eine praktische Ausgestaltung des Grundrisses hindern, dazu kommt die krampfhafte Sucht, imposante Perspektiven beim Eintritt durch breite Türöffnungen zu schaffen, und das Treppenhaus so raumverschwenderisch wie möglich zu gestalten . . : Wird ein solcher Bau bezogen, ist er in der Regel viel zu klein, und man kann sich nicht helfen, weil die vier Prunkfassaden einen starren Grundriß umklammern und Anbauten unmöglich machen. (Das paßt ganz auffallend auf unser kunstgewerbliches »Thaulow-Museum«.) Für ein Museum aber, das wirken und wachsen soll, ist die Fassade, die Schauseite nichts, die innere Einrichtung alles. Darum muß ganz vom Grundriß und der Raumeinteilung ausgegangen werden, in unserm lichtarmen Norden mit sehr sorgfältiger Berücksichtigung der *Fensterfrage.* Beim Thaulow-Museum ist gerade darin arg gesündigt worden. Die italienische Palazzofront hat schmale Fenster mit breiten Wandzwischenräumen, während für uns das Umgekehrte angebracht ist; wenig verdunkelnde Wandflächen zwischen breiten Lichtöffnungen, oder *ein* großes hohes Fenster für mittelgroße Räume.

Das Ideal, meint Lichtwark, wären breite Korridore, die nicht verstellt werden dürfen,

CARL EEG—BREMEN.

ZIERHOF. Fliesen von Aug. Herborth—Bremen. Dekorative Bilder von Ida E. Stroever—München.

HUGO LEVEN—BREMEN. BRUNNEN-GRUPPE »PELIKANE«.

HUGO LEVEN—BREMEN. PLAKETTEN ALS WANDSCHMUCK.

HUGO LEVEN—BREMEN. VOR-RAUM.

HUGO LEVEN—BREMEN.

SILBERNES TAFELGERÄT.
Ausführung: Koch & Bergfeld—Bremen.

HUGO LEVEN—BREMEN. BRONZE-GRUPPE »ENTEN«.
Auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden.

PROFESSOR PAUL SCHULTZE-NAUMBURG—SAALECK.

Junggesellen-Wohnung.
Ausgeführt von den Saalecker Werkstätten.

und Schausäle, die nur vom Korridor zugänglich, untereinander nicht weiter verbunden zu sein brauchen. So wären die Beschauer vor unnötiger gegenseitiger Ablenkung gesichert und würden sich eher daran gewöhnen, nur eines Saales wegen zu kommen, und zu gehen, ohne den üblichen Rundgang zu machen. Die Fenster sollen sich nicht nach der Fassade, sondern die *Fassade soll sich nach den Fenstern richten*, in jedem logischen Bau, der praktischen Anforderungen mehr dient, als Prunkzwecken. Denn die Lage des projektierten Gebäudes auf erhöhtem Terrain, seine nächste baumreiche Umgebung im Garten des Villenbaugrunds und der Düsternbrooker Allee, deren tieferliegender Weg immer nur eine steile und mehrfach unterbrochene Ansicht der Front gestattet, lassen *äußere Prachtentfaltung ohnehin nutzlos oder nebensächlich erscheinen.* Einfach und klar wirkende Durchbildung in gediegenem Material mit wenig Verzierung erscheint also hier nicht nur um der Ersparnis willen, sondern aus reinen Schönheitsrücksichten erlaubt und wünschenswert. *Hier haben wir eine Gelegenheit zu zeigen,* daß wir die unterste Stufe ästhetischer Unbildung überwunden haben, die da meint, ein Bauwerk, an dem »nicht viel dran« sei (nämlich angeklebter *Putzzierrat*), könne nicht schön sein!

Noch eins bleibt ernstlich zu erwägen: *Wer* soll unsere Kunsthalle bauen? Wir besitzen ältere *einheimische* Architekten von gediegener Erfahrung, neben *jüngeren* und *begabten Leuten,* welche an einer derartigen Aufgabe ihre Leistungsfähigkeit zeigen und sich sicher *bewähren würden.* Ich möchte

MATHILDE STEGMAYER—DARMSTADT. Kissen mit farbiger Stickerei.

hat. Aber die Kunst ist nicht nur Sache der Persönlichkeiten. Neben höchst individuellen Antrieben machen sich in ihr eine große Anzahl von bewegenden Kräften geltend, die nicht der Persönlichkeit allein, sondern ihrer Nationalität, ihrer Rasse, ihrer Gesellschaftsklasse und vor allem ihrer Zeit angehören. Die Kunst gibt nicht nur ein Bild des Individuums, sie gibt zugleich ein Bild der Kultur, ein Bild der Zeit, zu der wir alle in einem Abhängigkeitsverhältnis stehen. Ich frage: Sind diese überindividuellen Dinge nicht auch der Darstellung wert? Und gibt es ein besseres Mittel zu ihrer Darstellung als eben jene Massenvorführungen von Kunst, die im Interesse der Künstler gegenwärtig so viel verleumdet werden? Man wird diese Fragen wohl in meinem Sinne beantworten, die erste mit ja, die zweite mit nein. Indem uns der große Kunstmarkt das Bild der überindividuellen Zusammenhänge zeigt, befriedigt er ein Bedürfnis, das jeder verspürt, der über die kulturelle Situation nachzudenken geneigt ist. Vom Rechte des Künstlers ist soviel die Rede gewesen, so verschließe man sich nicht der Einsicht, daß auch das Publikum ein Recht darauf hat, über das allgemeine des Künstlerzustandes in Massenvorführungen unterrichtet zu werden. Aber nicht nur die Zeit und ihre Kultur erfährt hier eine Darstellung, auch der momentane Stand des Kunstschaffens tritt nur in Massendarbietungen klar vor Augen. Wir erhalten wertvolle Aufschlüsse über das Niveau, den Durchschnitt. Wir werden durch die alljährliche Wiederkehr dieser Veranstaltungen über Tempo und Tendenz der künstlerischen Entwickelung in maßgebender Weise belehrt. Nur wenn wir zu gleicher Zeit eine große Anzahl von Künstlern um die Probleme des Lebens und der Kunst bemüht sehen, gelangen wir zu einem abschließenden Urteil über diese Dinge, die keinem denkenden Menschen gleichgültig sind. Das Leben, die Zeit, die Kultur, die historische Entwickelung bedürfen des Facettenspiegels der Massenausstellung. Sie ist die Bewahrerin aller der relativen Werte, die jeder menschlichen Fähigkeit, auch der Kunst, anhaften. Die Tatsache, daß bei ihr, wie bei einem stürmischen Meeting, einer dem andern ins Wort fällt, ihn korrigiert und ihm meinethalben auch das Konzept verdirbt, erscheint von diesem Standpunkte aus nicht beklagenswert, sondern geradezu als Vorteil.

Die Ziele der Kollektivausstellung sind anderer Art. Aber eben darum besteht zwischen beiden Ausstellungsformen keine Rivalität. Sie stehen sich nicht entgegen, sondern sie ergänzen sich.

Wilhelm Michel—München.

PROF. WILHELM KREIS—DRESDEN. Porzellan-Galerie.
Ausstellung der Königl. Sächsischen Porzellan-Manufaktur—Meissen.

NEUE PORZELLANE DER KÖNIGL. SÄCHSISCHEN PORZELLAN-MANUFAKTUR ZU MEISSEN.

Die Stilbewegung, der wir unsere heutigen europäischen Porzellane verdanken, hat mit den Welt-Ausstellungen von Wien und Paris eingesetzt, aber anfangs den leitenden Staats-Manufakturen, wie Sèvres, Berlin und Meißen, nur Erfolge auf keramisch-chemischem, also auf technischem Gebiete gebracht. Erst als die nordischen Porzellan-Fabriken gegen Ende der achziger Jahre die Bewegung mit vielem Geschick weiterführten, kam der künstlerische Fortschritt zustande, an dem sehr bald die älteren Anstalten mitwirkten. Jede auf ähnlichem Wege, doch getreu ihren Überlieferungen. Meißen hat darum sein feuerbeständiges Hartporzellan nicht geändert und wie immer alle seine Kräfte einträchtiglich auf die drei Fundamentalpunkte eines schönen Porzellans gerichtet, auf feine Masse, kunstvolle Form und vollendete Malerei. Dabei hat es seine besondere, nur ihm eigene Kunstgattung immer hoch gehalten und sich seine Künstler in der Hauptsache dafür stets selbst herangebildet. So ist auch das, was es in den letzten Jahren im Sinne unserer neueren Bewegung an Ziergeräten geschaffen hat, im wesentlichen unter den Händen seiner eigenen Künstler entstanden. Nur mit solchen neueren Arbeiten aus dem Bereiche des Figürlichen und der Malerei mit Scharffeuer-

CLEMENS PAUL WALTHER—MEISSEN. »Bartgeier«.

farben beschäftigen sich diese Zeilen. Das, was sich Meißen in neuen Geschirrfolgen durch Henry van de Velde und Richard Riemerschmid hat ersinnen lassen, ist hier bereits früher (1906, Abb. S. 266 und 267) abgebildet und besprochen worden. — Meißens Künstler erfahren eine siebenjährige Vorbereitung durch die Manufaktur selbst, zwei Jahre als Schüler, fünf als Lehrlinge. Sie werden dadurch mit dem Wesen ihres edlen Materiales so vertraut, daß sie in ihm ganz von selbst, unwillkürlich und zwanglos, stilgerecht empfinden. In diesem sicheren Gefühl, das im Fassen und Ausführen des künstlerischen Gedankens jeder Eigenschaft des Materials völlig zwanglos Rechnung trägt, gipfelt alles kunstgewerbliche Schaffen — und diese Sicherheit bekunden, wie ein Blick auf die Abbildungen lehrt, die jetzt in Meißen tätigen Künstler dem Porzellanstile von heute gegenüber ebenso gut, wie einst ihre berühmten Vorgänger den Stilen des achtzehnten Jahrhunderts gegenüber. Nichts wird dem Porzellane zugemutet, das ihm nicht von Natur eigen wäre; aber unwillkürlich werden mit dem künstlerischen Ausdrucke auch in jedem Stücke die edlen Eigenschaften des Materials in den Vordergrund gerückt: die wunderbare, halbkristalline Beschaffenheit des schneeig weißen Scherbens, die ausgezeichnete Bildsamkeit der Masse, ihre Fähigkeit, sich bis in die dünnsten Wand- und Formstärken hinein gestalten zu lassen, das zarte, stimmungsvolle Spiel der Farben, der feine, hauchdünne Spiegel der Kalkglasur. Dabei sind die Formen ganz so wie das Porzellan sie verlangt, zierlich und doch klar, weich und frei von scharfen Kanten oder ebenen Flächen, sorgfältig durchgearbeitet und dennoch ohne jedes Zuviel an Einzelheiten. Es würde beispielsweise falsch sein, wollte man im Gefieder des Eisvogels (Abb. S. 717) die Federn und ihre Lage, oder im Pelze des Kragenbären (Abb. S. 711) den Haar-

PROF. E. O. HÖSEL—MEISSEN. Porzellan-Figur »Kragenbär«.
Ausführung: Kgl. Porzellan-Manufaktur—Meissen.

OTTO PILZ—LOSCHWITZ.

»Lama-Gruppe«. Porzellan.
Ausführung: Kgl. Porzellan-Manufaktur—Meissen.

strich wiedergeben; das kennzeichnend Weiche der Befiederung und Behaarung muß man vielmehr ausschließlich durch Form und Farbe im Verein mit Material-Eigenschaften (runde Kanten, Glasurwirkungen) herausbringen.

Form und Farbe des Porzellans unterstehen nur Gesetzen, die aus dem Stoffe und seiner Verarbeitung entspringen. Aus der Herstellungsweise, insbesondere aus dem Formen, Bossieren und Brennen ergibt sich die Forderung nach geschlossenen Gebilden. Sie müssen mit bewegten Flächen arbeiten und sich jeder Einzelheit enthalten, die im Brande reißen oder krumm laufen könnte. — Porzellan ist für die Wiedergabe menschlicher und tierischer Gestalten in kleinem Maßstabe weit mehr geeignet als Bronze oder gar Marmor. Das Biegsame und Schmiegsame, die Beweglichkeit und Regsamkeit, die jedem lebenden Tier- und Menschenkörper innewohnen, kurz gesagt, das, was uns den Körper als lebend erscheinen läßt, es findet im Kleinkunstwerke des Porzellans seinen beredten Ausdruck. Allen diesen Eigenschaften und Grundlehren werden die Meißener, man vergleiche die Abbildungen, vollkommen gerecht. Nicht minder den Forderungen, die das Malen mit Scharffeuerfarben stellt. Es versteht sich von selbst, daß eine Manufaktur, die sich wie die Meißener auf eine so lange Überlieferung und so ausgezeichnetes Können ihrer heutigen Kräfte stützt, in ihrer Palette neben den bekannten Scharffeuerfarben auch solche aufzuweisen vermag, z. B. ein Rot, die andere Manufakturen nicht besitzen. Die Meißener Künstler verwenden sie alle mit vollstem Verständnis. Scharffeuerfarben gelangen noch im dünnsten Auftrage zur Wirkung, weil die Glasur sie viel klarer und intensiver herauskommen läßt. Darum dürfen sie niemals dick aufgetragen werden, sondern sie müssen wie ein Hauch dem Scherben aufliegen; sie müssen, weil sie selbst ein Teil des Scherbens

PROF. E. O. HÖSEL—MEISSEN. »KIND MIT ZIEGE«. A. O. KÖNIG—MEISSEN. »MÄDCHEN MIT HUT«.

OTTO PILZ—LOSCHWITZ. PORZELLAN-GRUPPE »MÄDCHEN MIT ZIEGEN«.
Ausführung: Kgl. Porzellan-Manufaktur—Meissen.

K. HENTSCHEL—MEISSEN. »Tänzerin«.
Ausführung: Kgl. Porzellan-Manufaktur—Meissen.

sind, sein mildes Weiß durch sich hindurchschimmern lassen. Solche Eigenheiten muß die Malerei mit Scharffeuerfarben streng beachten: sie darf sich darum niemals die naturgetreue Wiedergabe eines Vorwurfes zum Ziele setzen, sondern nur das Festhalten der malerischen Tonwerte und ihres Verhältnisses zu einander. Wenn sich z. B. in einem mit Scharffeuerfarben gemalten landschaftlichen Vorwurfe die Stimmung, welche Feld und Wald, Land und Wasser, Licht und Luft beherrscht, klar und unzweideutig künstlerisch ausprägt, hat die Kunst auch ihr Ziel vollkommen erreicht. Das gelingt heute der Meißner Manufaktur.

Es gibt wenig Gebiete im Kunstgewerbe, die vom ausübenden Künstler eine solch tiefe Kenntnis seines Materials verlangen, wie das Porzellan. Um so erfreulicher ist es, daß die Stätte, von der das europäische Porzellan ausgegangen ist, ihre geschulten Kräfte mit Nachdruck und Erfolg den hohen Zielen zuwendet, die die Entwickelung unseres Kunstgewerbes dem edelsten Zweige der Keramik steckt. — GEORG LEHNERT.

DAS KUNST-GEWERBE AUF DER LANDES-AUSSTELLUNG IN NÜRNBERG. Der Ausstellungsbesucher ist immer ungerecht, aber die Schuld liegt nicht an ihm, sondern an der Ausstellung. Sie gibt vor, eine Stätte des Gerichts zu sein, eine verschwenderische Vereinigung von allem, was unserm Studium, der vergleichenden

KARL TH. EICHLER—MEISSEN. Porzellan-Gruppe »Blindekuh«.
Ausführung: Kgl. Porzellan-Manufaktur—Meissen.

Prüfung, dem Wunsche nach Übersicht dienlicher Stoff sein könnte. Aber sie hebt selbst alle diese Vorteile wieder auf, sie greift störend ein in den ruhigen Gang unseres Urteils und entläßt uns verwirrter, als wir kamen. Von der Übermacht der zahllosen Eindrücke wird der eine, der Schwache, niedergeschlagen, er erliegt und wird unfähig zu jedem Urteil, der andere wehrt sich und sträubt sich von Saal zu Saal grimmiger gegen die anstürmende Fremdwelt, er haßt und befeindet, wo er richten sollte.

Die guten Dinge sind nicht für den Vergleich, daß man sie auf der Messe – sei es auch eine Kunstmesse – in den lauten Kampf schickt, wo alle aller Feinde sind, das depraviert ihren Charakter. Sind sie stark, erscheinen sie brutal; der Sanfte, Bescheidene wird zum Schwächling.

Das Kunstgewerbe, insonderheit die Wohnungskunst, ist eine dienende Kunst; auf der Ausstellung wird sie plötzlich anmaßend und selbstisch. Was Schale sein sollte, gebärdet sich als Frucht. Ist es da ein Wunder, wenn der Besucher das richtige Verhältnis nicht zu gewinnen weiß zu Gegenständen, die ihm sonst vertraut und befreundet sind, die er aber hier nicht wieder kennt, ob der Schauspielermaske, die sie plötzlich aufgesetzt haben?

Auf der Nürnberger Landes-Ausstellung hat das Kunstgewerbe einen besonders schweren Stand. Man hat es nicht allein von der bildenden Kunst getrennt, auch die Art seiner Vorführung ist ungünstig genug. In einer unansehnlichen Halle, die als Anhängsel eines andern, größern Baues wirkt, hat man es untergebracht – zum Teil; der größere Teil ist in der „Industriehalle“ zerstreut und geht in der lärmenden Menge des dort Aufgestapelten so gut wie verloren. Einen andern gefährlichen Umstand, die Nähe höchster technischer Schönheiten, die uns in wunderbaren Maschinen und Geräten auf Schritt und Tritt begegnet, will ich nur andeuten.

K. HENTSCHEL—MEISSEN. Porträt-Figur in Porzellan.
Ausführung: Kgl. Porzellan-Manufaktur—Meissen.

Bei den künstlerischen Leistungen darf man die Ausstellungsgebäude selbst nicht vergessen. Manches architektonisch Interessante ist da zu sehen neben vielem, was eben nur in Pappe übertragene Zeichnung darstellt.

Von Bauten möchte ich besonders das Weinhaus loben, der Entwurf stammt von Bruno Paul und F. A. O. Krüger. Mit seinen frischen, kräftigen Farben und mit Formen, die von bäuerlicher Einfachheit ins Vornehme, Distinguierte veredelt scheinen, atmet es aus allen Poren die Erholung, für die es bestimmt ist. – Leider haben die Vereinigten Werkstätten von ihrer Wohnungskunst nichts ausgestellt. Von Richard Riemerschmid dagegen sieht man drei Räume, die er für das Gewerbemuseum in Nürnberg entworfen hat, in allen die Zweckbestimmung der Räume aufs stärkste betonend. Im Zimmer des Direktors dominieren der Schreibtisch, der große Zeichentisch und die Demonstrationstafel, dennoch wirkt der Raum eher gemütlich als steif, dank des weichen Holztons und der feinfühligen Formgebung. Im Expeditionszimmer findet sich eine merkwürdige Mischung von Bauernstil und modernster Zweckmäßigkeit, die erst überrascht, doch schließlich überzeugt. – Die Wirkung Riemerschmids ist in Nürnberg hier und dort zu verspüren. Recht gediegene Arbeiten sind aus den Meisterkursen da, die er geleitet hat. Von ihm selbst stammt noch ein großer Messingpavillon, bei dem das Messing in seiner natürlichen Farbe zu stärkster Geltung kommt. Auch die kleine Koje der Glasfabriken von Poschinger ist sein Werk; in ihr stehen reizvolle neuere Glasarbeiten von ihm.

Ein Bruder Riemerschmids, mit Namen Otto, hat das „Innthaler Landhaus“ eingerichtet. Seine Arbeiten unterscheiden sich von dem alten Bauernstil fast gar nicht mehr, es ist ihnen aber hohe malerische Wirkung und gute Konstruktion eigen. Eine ähnliche Verschmelzung des Modernen mit dem

K. HENTSCHEL—MEISSEN. PORZELLAN. »KIND AUS EINER TASSE TRINKEND UND SPIELENDE KINDER«.

CLEMENS PAUL WALTHER—MEISSEN. FISCHREIHER, EISVOGEL MIT SCHALE, PELIKAN.
Ausführung: Kgl. Porzellan-Manufaktur- Meissen.

RUDOLF HENTSCHEL—MEISSEN. Tafel-Service in Porzellan.

alten Stilgut ist sonst nur wenig versucht worden. Hie und da melden tüchtige Töpfereien oder Korbwaren davon. Im allgemeinen aber bemühen sich auch die Handwerker der Provinz, „ganz modern" zu sein, wobei dann glücklich jede Stammeseigenart verschwindet. Die einzelnen Erzeugnisse, die von jedem Städtchen hier zusammengetragen sind, kann ich nicht aufzählen. Es ist manches lobenswerte, manches zweifelhafte darunter. – Von dieser Menge heben sich die Münchner ab, die fast ausschließlich die Kunstgewerbehalle füllen. Mag sein, daß die Münchner, dank ihrer historischen Rolle im modernen Kunstgewerbe, einiges Recht haben zu dieser Vorzugsstellung. Die Leistungen, die man hier von ihnen sieht, sind aber ganz gewiß nicht epochemachend. Originelles zeigt die Nymphenburger Porzellanfabrik in allerhand zierlichen Tier- und Menschen-Figuren und landschaftlichen Bildchen von Rudolf Sieck. Die „Werkstätten für Wohnungs-Einrichtung", Anton Pössenbacher, Otto Fritzsche, bieten Gutes, doch nichts Überraschendes in Raumkunst. Interessanter sind die Arbeiten der „Lehr- und Versuch-Ateliers" von W. von Debschitz, die aber unsern Lesern zum großen Teil bekannt sind. Erwähnen müssen wir noch mit Auszeichnung die Medaillen und Plaketten von Hitl in Schrobenhausen, einige Töpfereien, Stickereien, Öfen.

In der „Industriehalle" fallen zunächst die Nürnberger Möbelfabriken auf; daß sie mit den veralteten Kojen vorlieb nehmen mußten, schadet ihnen aber empfindlich. Manches ist interessant, vieles „Salon-Stil". Die bayrischen Handwerker haben meist in Gruppen ausgestellt, wodurch es ihnen möglich wurde, ganze Räume vorzuführen. Erwähnen möchte ich noch die Zinnwaren der „Isiswerke" in Nürnberg. – In einer Ausstellung geht naturgemäß vieles verloren, was man allein freudig begrüßen würde. Schon physisch ist es schwer, die Giebelmalereien der Professoren Marr und Bek-gran zu würdigen. Und die tüchtigen dekorativen Plastiken von Wackerle, Kittler u. a. übersieht der müde Besucher neben den wuchtigen Gebäuden nur zu leicht. – A. Jaumann.

PROF. K. GROSS—DRESDEN. K. HENTSCHEL—MEISSEN.
Porzellan-Vasen. Ausführung: Kgl. Porzellan-Manufaktur—Meissen.

Einen reichillustrierten Bericht bringt die »Innen-Dekoration« (Verlag Alexander Koch) voraussichtlich im nächsten Heft.

PROFESSOR FRITZ SCHUMACHER.

AUSSEN-ANSICHT DER VERKAUFS-RÄUME.

Malereien von Paul Rössler—Dresden. • Eisen-Konstruktion: Kelle & Hildebrandt — Dresden.

KIRCHLICHE KUNST AUF DER III. DEUTSCHEN KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG IN DRESDEN.

VON DR. ERNST ZIMMERMANN.

Die Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung hat sich unzweifelhaft ein ganz besonderes Verdienst erworben, räumlich in ihren Mittelpunkt die kirchliche Kunst zu stellen. Die kirchliche Kunst ist von je das eigentliche Zentrum alles Kunstschaffens gewesen, wie sie früher überhaupt stets das Zentrum alles geistigen und moralischen Lebens gewesen ist. An ihr vollzogen sich zuerst alle großen Stilwandlungen, in ihr fand jeder Stil auch seine höchste Ausbildung. Auch heute, mag auch das kirchliche Leben nicht entfernt mehr die Bedeutung haben, wie ehedem, ist sie unzweifelhaft noch immer das Gebiet, das ihr die größten und edelsten Aufgaben zuweist, ist sie diejenige Kunst, die noch das höchste Anspannen aller künstlerischen Kräfte verlangt. Eine Kunst-Ausstellung, die wie die Dresdner es ernst mit der Weiterentwicklung unserer Kunst meint, konnte daher nicht gleichgiltig an ihr vorübergehen. Sie mußte auch hier die Kräfte herausfordern, die auf diesem Gebiete uns Gutes, Neues und Eigenartiges zu schaffen versprachen.

Freilich, neu und eigenartig schaffen, ist hier schwieriger, als auf manchen anderen Gebieten der Kunst, als auf denen des praktischen, des profanen Lebens. Die Kirche verwandelt sich nicht, sie bleibt, falls nicht große religiöse Umwälzungen über sie hereinbrechen, durch Jahrhunderte, ja Jahrtausende hindurch dieselbe, indes das profane Leben sich ringsum vielfach verjüngt, wie jeder lebendige Organismus. Ihre modernen künstlerischen Leistungen können daher nicht so originell sein, wie die des weltlichen Lebens. Ein bischen Altertümlichkeit, ein bischen Archaismus wird immer sich mit einschleichen. Was hier in erster Linie zu erreichen ist, ist daher nur verbesserter Geschmack, Ausdruck und Stimmung. Es ist genug, um fast wie etwas Neues gegenüber dem zu wirken, was das vergangene Jahrhundert auf diesem Gebiet uns gebracht hat.

In diesem Sinne gibt sich auch auf der Dresdner Ausstellung die religiöse Kunst. Zwei große kirchliche Räume sind hier entstanden, ein protestantischer und ein katholischer, daneben Sakristeien und ein Synagogen- und ein Vortragsraum für eine freiere religiöse Gemeinde. Es ist die Parität auf der Ausstellung im vollsten Sinne gewahrt worden, es ist versucht worden, jeder Konfession künstlerische Anregung zu geben. Der protestantische Kirchenraum (vergleiche Heft X, Abb. S. 607) des um die Dresdner Ausstellung so verdienten Fritz Schumachers, dem für die Plastik Karl Groß und seine Schule, für die Malerei Otto Gußmann kräftigst zur Seite gestanden haben, geht in der Grundanlage, wie es jetzt jeder bessere protestantische Kirchenraum anstrebt, auf die Schaffung eines großen allgemeinen Predigtraumes aus, einer geschlossenen Halle mit Emporen ohne verdeckende Einbauten, ohne ablenkende Anbauten. Zielpunkt dieser ganzen Anlage ist die weite Apsis. Es vereinigt hier sich alles, was für die protestantische Kirche von sakraler Bedeutung ist: Altar (nur durch einen Teppich markiert), Kanzel und Orgel. Hier ist auch der prächtigste Schmuck hin verlegt, das große, von Otto Gußmann entworfene, von Puhl & Wagner in Rixdorf ausgeführte Mosaik-Gemälde mit seiner einfachen Darstellung des die Welt erlösenden Heilandes auf goldig schimmerndem Grunde. Die Ausbildung der Apsis ist überhaupt der Höhepunkt dieser ganzen Anlage. Wundervoll ist die Orgel, sonst immer durch den Parallelismus und den Glanz der Pfeifen der

PROF. FRITZ SCHUMACHER—DRESDEN.

HAUPT-EINGANG IM PROTESTANTISCHEN KIRCHEN-RAUM. RELIEF »SCHMERZENS-MANN MIT ENGELN« VON AUGUST HUDLER †. AUSGEFÜHRT VON VILLEROY & BOCH—MERZIG. APOSTEL-FIGUREN AUS DER KIRCHE IN STREHLEN. MODELLIERT VON AUGUST HUDLER †.

störende Fleck in der Kirche, in oder vielmehr hinter die Architektur, einem großzügigen Ornamente gleich, eingefügt. Ihr leichter Glanz in dem dortigen Dämmerlicht wird prächtig aufgenommen von dem Golde des Mosaiks darüber und auch nach unten fortgeführt durch zwei hohe Standleuchter, die den Altar flankieren. Sonst ist absichtlich alles einfach gehalten, in kühlen Tönen. Nur die Decke mit ihren goldornamentierten Rosetten nimmt den Reichtum der Apsis noch einmal wieder auf. Nach vorne und nach oben wird so der Blick gelenkt, so geziemt es sich für eine protestantische Kirche, und damit dürfte die Gestaltung eines großen, zur religiösen Andacht stimmenden Monumental-Raums gar wohl gelungen sein. Ob hierbei auch der spezifisch protestantische Charakter ganz zum Ausdruck gelangt ist, ist eine Frage, die, da protestantisches Empfinden ein recht verschiedenes Ding ist, der einzelne wohl schwerlich entscheiden kann.

Jedenfalls fällt es auf, daß der katholische Kirchenraum bedeutend einfacher und anspruchsloser wirkt. Eine Basilika mit hohem Mittelschiff und niedrigen Seitenschiffen, flacher Holzdecke und einfacher hoher Apsis, dies alles, Decke und Apsis allein ausgenommen, ziemlich einfach gehalten und auch ziemlich farblos, das sind die Einzelheiten dieses Raumes. Er stellt das Muster einer Dorfkirche dar und wird gewiß für die weitere Ausgestaltung dieser nicht ohne

PROFESSOR FRITZ SCHUMACHER IN * DRESDEN. *

SAKRISTEI-TÜR. * IN BRONZE GETRIEBEN VON A. MILDE & CO. — DRESDEN.

PROF. FRITZ SCHUMACHER—DRESDEN. PROTESTANTISCHER KIRCHEN-RAUM.

PROF. FRITZ SCHUMACHER—DRESDEN.

KANDELABER IN BRONZE GETRIEBEN.
Ausführung: K. A. Seifert—Mügeln-Dresden.

PROF. FRITZ SCHUMACHER—DRESDEN.

KANZEL IM PROTESTANTISCHEN KIRCHEN-RAUM.

Ausführung: Saalburger Marmorwerke—Saalburg. Mosaikeinlagen von Puhl & Wagner—Berlin-Rixdorf. Smyrna-Teppich, Entwurf: Professor Otto Gussmann—Dresden. Ausführung: Wurzner Teppich- und Velours-Fabriken.

PROF. FRITZ SCHUMACHER—DRESDEN.

Wand-Grabmal.

Plastische Arbeiten von Franz Stellmacher.
Ausgef. von Bildhauer Walther — Dresden.

Einfluß sein. Er zeigt, daß auch die katholische Kirche einfach und würdig sein kann, wenn sie muß, d. h. wenn ihr, wie hier, größere Mittel nicht zur Verfügung stehen. Eine besonders eindrucksvolle Raumwirkung, wie durch den protestantischen Kirchenraum, ist freilich dadurch nicht erreicht, ein irgendwie neuer Baugedanke hier nicht aufgetaucht. Die ältere, ursprünglichste Form des christlichen Gotteshauses reicht hier im Notfall noch immer aus.

An die kirchlichen Räume schließen sich die Sakristeien an, mit malerischen Ausschmückungen und plastischen Figuren (vergl. Heft X, Abb. S. 602 ff.). Es folgen der Synagogen- und der Vortragsraum. Beide dürften kaum für besonders gelungene Leistungen gelten; sie sind auch nur klein in den Abmessungen. Im Vortragsraum wird man religiöse Stimmung kaum entdecken. Ob kalt wirkende Kacheln mit glänzender Glasur für einen solchen Raum überhaupt geeignet sind, ist äußerst fraglich. Die reine Farbe, richtig verwandt, kann hier ein starkes Stimmungsmittel werden. Auf Erzielung einer tieferen, ernsteren Stimmung scheint man aber hier merkwürdiger Weise nicht ausgegangen zu sein. Charaktervoller gibt sich der Synagogenraum. Feststehende Gebräuche zwangen hier von vornherein zum Einhalten ganz bestimmter, wirkungsvoller Formen. Darüber hinaus läßt freilich die farbige Stimmung auch hier zu wünschen übrig. Doch auch diese beiden Räume, mag an ihnen auch nicht alles geglückt sein, bedeuten gegenüber dem, was früher an solchen Stellen geboten wurde, einen großen Fortschritt. Die frühere Gleichgültigkeit in künstlerischer Beziehung dürfte auch hier gebrochen sein.

Die Ausstattung aller dieser kirchlichen Räume ist in gleichem Sinne erfolgt. Wandmalereien schmücken die Wände, Glasgemälde und Kunstverglasungen die Fenster.

PROF. WILH. KREIS—DRESDEN.

GRABMAL IN MUSCHELKALK.

Ausgeführt von Chr. Göbel & Co.—Tolkewitz-Dresden.
Figur nach Modell von Selmar Werner—Dresden.

KARL NEUHAUS—DRESDEN. Grabmal in Muschelkalk.

Unter ersteren sind die prächtigen Apostelfiguren des Münchner Huber in der katholischen Kirche zu nennen, unter letzteren die des Dresdner Roeßler (vergl. Heft X, Abb. S. 610) in der protestantischen. Zahlreiche Bildhauer-Arbeiten schmücken die Wände, voran die tief empfundene Werke des kürzlich so früh verstorbenen Dresdner Bildhauers Hudler, ein treffliches Epitaphium von E. Pfeifer in München und vor allem die für Holz berechneten, kleinen Apostelfiguren des Münchner Bildhauers Heilmeyer, die ihre Züge z. T. unmittelbar dem kirchlichen Leben unserer Zeit entnommen zu haben scheinen. Wichtiger jedoch ist, was sich hier an Kirchengerät darbietet. Denn wenn irgend etwas unter den kirchlichen Dingen der Reform bedürftig ist, so ist es dieses, in katholischen wie in protestantischen Ländern. In ersterer Beziehung sind hier zu nennen die künstlerischen Wachsarbeiten der Hof-Wachswarenfabrik Ebenboeck in München, die in der katholischen Kirche bekanntlich eine so große Rolle spielen, als Wachskerzen wie als Votivbilder. Es ist hier alles getan, um diese Gegenstände künstlerisch, wie volkstümlich zu gestalten. Im Kultgerät dagegen walten die alten Formen stark vor. Solidität der Arbeit ist hier, was sie »modern« macht. Auf protestantischer Seite ist die bedeutendste Tat unzweifelhaft die künstlerisch-volkstümliche Ausgestaltung des Gesangbuches durch die Pastoral-Konferenz in Straßburg — schon äußerlich kann es dadurch den Menschen wieder ans Herz wachsen — weiter die Ausgestaltung des Einzelkelches für das Abendmahl, den die hygienischen Überzeugungen unserer Zeit immer gebieterischer verlangen.

Doch noch ein Gebiet unseres inneren Lebens und Empfindens, das zwar nicht unmittelbar zum religiösen gehört, durch dieses aber erst seine volle Weihe empfängt, ist hier gleichfalls in versuchter künstlerischer Wiederaufbelebung vertreten: die Friedhofskunst, die Kunst des Grabdenkmals. Was diese früher für die Entwicklung der Ge-

samtkunst bedeutet hat, braucht hier kaum gesagt zu werden. Für uns ist sie lange Zeit eine der traurigsten Zeichen unseres künstlerischen Verfalls gewesen, ein Gebiet, auf dem Kunst nur noch Gewohnheit, nicht mehr Bedürfnis war. Hier ist die Regenerierungs-Aufgabe gleich mit aller Energie angepackt worden und nach den mannigfachsten Seiten hin. Der pompöse Grabstein für den reichen Mann, dem W. Kreis zusammen mit dem Bildhauer Selmar Werner die vornehmste Gestaltung gegeben hat, tritt neben die einfachen Holztafeln für Kinder und die schmiedeeisernen Grabkreuze, die namentlich auf dem Lande so lange in Gebrauch gewesen sind. Hinsichtlich der Formen finden sich die Grabfigur, das freistehende Grab, das Wandgrab, der Sarkophag, die Grabkapelle und auch die Graburne für die Feuerbestattung, desgleichen die verschiedensten Materialien: Holz, Eisen, Bronze, harter und weicher Stein. Was in allen diesen Arbeiten angestrebt wird, ist Ruhe und Ernst, jeder augenfällige Reichtum und Prunk ist im Anblick des Todes vermieden, und so ist hier des Anregenden genug entstanden, das, wenn nur das Publikum will, dies Gebiet wieder frei macht von der hohlen Kunst des ungebildeten Steinmetzes, der es bisher fast als seine alleinige Domäne betrachtete. Dann aber werden die Künstler genug zu schaffen haben. Denn das Sterben ist uns ja allen gewiß. — ERNST ZIMMERMANN.

ERNST HOTTENROTH — DRESDEN. * GRABMAL IN KALKSTEIN. AUSGEF. VON CHR. GÖBEL & CO. — TOLKEWITZ — DRESDEN.

PLAKAT-WETTBEWERB

FÜR DIE JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG IN MANNHEIM 1907.

Das Preisgericht trat am 8. Mai zur Beurteilung der eingelaufenen Plakate zusammen. Die Beteiligung an der Konkurrenz, welche auf die badischen Künstler beschränkt war, gestaltete sich sehr rege. Es waren im ganzen 93 Plakate eingeliefert worden, von denen 38 zur engeren Wahl gelangten, 9 Plakate konnten nicht zum Wettbewerb zugelassen werden, weil sie verspätet eingeliefert wurden.

Das Preisgericht nahm folgende Verteilung der zur Verfügung stehenden Preise vor: Den I. Preis (M 1200) erhielt das Plakat mit dem Motto »Löwe von Kurpfalz« von Herrn Professor *A. Groh*—Karlsruhe, den II. Preis (M 600), Motto »Weiß-Grün-Gold« der gleiche Künstler, den III. Preis (M 400), Motto »Mei'm Schatz gefällt's«, Herr *H. A. Bühler*—Karlsruhe. Der Kunstausschuß hat das mit dem ersten Preis gekrönte Plakat des Herrn Professor Groh an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe zur Ausführung gewählt. Das Plakat befindet sich bereits im Druck und wird demnächst versandt werden. Die vier in den Wettbewerbs-Bestimmungen vorgesehenen Anerkennungs-Preise à M 100 wurden folgenden Entwürfen zuerkannt: Motto »Kann'lwasser« und »Lapis« von Herrn *Hermann Göhler*—Karlsruhe, Motto »Pech« von Herrn *Otto Rünzi*—Karlsruhe, Motto »Gold oder Gelb« von *W. Lang*—Karlsruhe. — DIE REDAKTION.

PROF. O. GUSSMANN—DRESDEN. GRABMAL. III. DEUTSCHE KUNSTGEWERBE - AUSSTELLUNG DRESDEN. *

PROF. A. GROH—KARLSRUHE. ERSTER PREIS.

HERM. GÖHLER—KARLSRUHE. ANERKENNUNG.

PROF. A. GROH—KARLSRUHE. ZWEITER PREIS.

H. A. BÜHLER—KARLSRUHE. DRITTER PREIS.

ERNST LIEBERMANN—MÜNCHEN. Gemälde »Regenbogen«.

ERNST LIEBERMANN—MÜNCHEN.

Über einen Künstler schreiben heißt: sich mit ihm auseinandersetzen. Nicht wie der Staatsanwalt, der dem Angeklagten Verbrechen nachweisen will — so tun manche Journalisten; nicht wie der Professor, der den Schüler auf die Nieren prüft — so machen es philologische Kunsthistoriker; nicht um unberechtigt zu tadeln und verständnislos zu loben — wie das liebe Publikum. Sondern: wie Zwei, die um das Wesen der Kunst ringen, auf gleichem Boden, wenn auch auf verschiedenem Wege, und die ihr Wissen von der Kunst nun aneinander messen. Der Schriftsteller wird, wenn er bloß Kritiker ist und nicht auch Künstler, die Theorie voraushaben, der bildende Künstler die Praxis. Kritik ist latente Kunst.

Es ist darum ebenso töricht, wenn Maler die Literaten über die Achsel ansehen — es sei denn, der Einzelne verdiente es, — wie wenn Kunstschriftsteller über die Kritiklosigkeit der Künstler spotten. Man soll sich zusammenzanken, nicht auseinander, in der Umgangsprache heißt das: sich verständigen. Die Kritik soll die Brücke sein: Verstehen, Verstehen-Wollen, Erklären. Urteilen, erst recht alle negative Kritik kann glatt unter den Tisch fallen.

Das sind längst bekannte Dinge — oder sie sollten es sein. In der heutigen Zeit schwankender Übergänge müssen sie nur immer wieder betont werden. Wie hatte man es früher so leicht über Kunst zu schreiben. Die Ästhetik gab so schöne Gesetze für »die« allein seligmachende Kunst, die irgendwo in den Wolken schwebte — und nun schusterte man darauf los, schematisierte, katalogisierte, stempelte und verwarf. Wir wissen längst, es gibt diese allgemeine Kunst nicht, sondern nur Künstler, die Kunst

ERNST LIEBERMANN—MÜNCHEN. »Gebirgs-Straße im Winter«.

Rembrandts und die Kunst Böcklins. Und abstraktes Ästhetisieren ist von vornherein steril. »Kunst ist nur, was ein höherer Mensch für sich und andere an höheren Lebenswerten schafft in schöner Form«. Darnach ist Kunst Menschengeschichte, Persönlichkeitsgeschichte. Und zur Persönlichkeit gehört Werdegang, Entwicklung; breiter Boden, hohes Wachsen; Fleiß und Wille. Damit lassen sich alle Gegenbehauptungen, daß Kunst weder Inhalte wie: Seele, Geist, Idee, Poesie, noch Absichten wie: Zweck, Ziel, Bewußtheit brauche, als erledigt betrachten. Nur ist's an der Zeit, solches immer häufiger und reichhaltiger zu belegen und unumstößlich zu beweisen an ernsten Künstlern, die auf diesem Wege sind.

* * *

Ernst Liebermann ist 69er. Er gehört also gerade noch zu der Generation, der wir jene moderne Kunst verdanken, die etwa im »Pan« zum Siege kam. Aber er trat doch wieder ein wenig später und abseitiger auf, um die Dinge ruhiger zu nehmen als die Sezessionisten. Sein Lebensweg war wohl schwerer; er war vielleicht auch als Mensch bedächtiger, stiller. Es ist — im gewissen Sinne — typisch für ihn, daß er zu der Luitpoldgruppe gehört, jenem gemäßigten Kreise der Münchner Künstler, die zwischen Sezession und Kunstgenossenschaft stehen. Er kam gleichsam tiefer und weiter her, sein Weg ist länger. Man könnte sagen, er wächst nun erst in sezessionistische Kunst hinein, wenn er nicht, in anderen Linien bereits auch durch sie hindurchgewachsen, schon auf ganz eigenem Gebiete stünde, so etwa zwischen Sezession und Scholle. Und ein gewisser Unterschied ist der: fast alles, was sich Sezession nennen läßt, ist durch Befruchtung des Auslandes entstanden, E. Liebermann aber kommt von deutschester Kunst her, aus Quellen — es führte hier zu weit, ihn historisch herzuleiten und einzustellen, — aus denen Schwind, Richter, Thoma, Böcklin wuchsen. — Man beachte den »Wanderer«, keine Illustration zu Geibels Volkslied, selbst eines und größer, epischer. — Dieser deutsche Wesenszug ist es übrigens, der am ehesten eine Verwechslung mit dem Namensvetter verbietet. Wir haben einen Berliner Maler Max Liebermann und einen deutschen Künstler Ernst Liebermann. Der »große« Liebermann wird den deutschen Zug nie finden, auch nicht um seine Millionen;

der muß angeboren sein als Urzug germanischen Genies.

Es gibt auch einen Illustrator Ernst Liebermann. Und vor fünf, sechs Jahren konnte man noch hören: Ernst Liebermanns Gemälde verleugnen nicht das illustrative Element. Es mag ein wenig Wahrheit darin gelegen haben; ruhiger betrachtet, dürfte die Sache so liegen: der Illustrator war ein jüngerer Liebermann, eine einzelne Wesenslinie, die, schon der Notdurft des Lebens wegen, besonders stark gepflegt wurde. Ihr Gutes hatte und ihr Böses. Das Nachteilige des Illustrierens ist wohl das ewige Komponieren, das gedankliche Arbeiten; es hat die stete Gefahr, in Einzelheiten hängen zu bleiben, gleichsam im Geometrischen. Der Illustrator liegt im steten Kampfe mit dem Künstler; er muß sich aufs Naheliegende, Augenfälligere richten, der Künstler aufs Wesentliche. Die Illustration ist die gefährliche Ecke, an der viele Maler zu Grunde gehen und noch mehr Künstler. Siehe verschiedene Zeichner des »Simplizissimus«. Das Gute einer großen Illustrations-Tätigkeit ist der Fleiß. Ohne Fleiß kommt auch das Genie nicht aus dem Dilettantismus. Die Maler, die Farbenflecken neben Farbenflecken setzen und im Schlafe das Richtige zu finden glauben, sind eigensinnige, einseitige Talente. Die aber von der Picke auf dienen, haben den Marschallstab im Tornister. Der eklatanteste Beweis für die erzieherische Kraft und jungerhaltende Fruchtbarkeit illustrativer Schulung sind die Künstler der »Jugend«, die Scholle, die frischeste nicht nur, sondern wohl die beste Kunst heuer im Glaspalast. Nachdem die Erler, Münzer, Püttner, Putz die Gefahr der Illustration: sich auszugeben, zu verkrümmeln, überwunden hatten, floß ihnen der Segen erhöhter, umfassenderer Kraft zu. Auf dieser Linie steht in seiner Art auch Ernst Liebermann. Weil er, wie ich höre, immer noch

ERNST LIEBERMANN—MÜNCHEN. Gemälde »Der Wanderer«.

ERNST LIEBERMANN—MÜNCHEN.

Gemälde »Neuschnee«.
Besitz Ihrer Kaiserl. Hoheit der Herzogin von Coburg.

geradezu übermäßig illustrieren muß, mag das hie und da noch abfärben. Die Bilder, die hier gezeigt werden, haben das Illustrative, soweit es Hemmung des Künstlerischen bedeuten könnte, restlos überwunden.

Das Talent taucht an irgend einem Punkte der Entwicklung auf und wird Fach- und Zeit-Spezialist: das Genie taucht aus der Ewigkeit auf, hat aller Dinge Anfang in sich und macht die Phasen vergangener Entwicklung in kürzeren oder längeren Etappen durch. Der geniale deutsche Künstler wird immer durch das Epigonentum klassischer Künste hindurchgehen, ehe er sich findet. Ernst Liebermann war Romantiker, besonders im Figürlichen. In den Bildern »Die Hirten«, »Am Felsquell« sind noch leise Reste. Aber wie das Illustrative, hat er das Romantische überwunden. Im »Parkmärchen« — man beachte den großen Fortschritt — ist es zu rein Künstlerischem vertieft und schwingt nur noch als Stimmung mit, während die oben genannten Bilder eher etwas wie einen romantischen Stil zeigen. Romantik bindet immer Stoff und Technik in Stil: Stile sind Durchgänge; höher steht Individualität. Beide Elemente, das Illustrative wie das Romantische, haben sich inzwischen höheren Forderungen untergeordnet. Die Wurzel des Künstlers aber liegt — wie alle Dichtung aus der Lyrik, alle Kunst aus der Natur kommt — in der Landschaft.

Der Künstler ist in Thüringen geboren. Seine Studien hat er zwar in Berlin absolviert, seine Reisen haben ihn nach Paris, Holland, Italien geführt; die Wiege des Malers Ernst Liebermann bleibt Thüringen. Da ich ihn aber letzt »den« thüringer Landschaftsmaler nennen hörte, möchte ich das gleich berichtigen. Ich halte Liebermann

ERNST LIEBERMANN—MÜNCHEN. Gemälde »Wald-Idyll«.

nicht für einen Künstler, der die Natur abklatscht, aber auch für keinen, der ihr Zwang antut durch Stil. Es ist, als hätte er bei dem Gemälde »Helle Sommernacht« vor der Gefahr eines einseitigen Stils Halt gemacht. Er steht in dieser Beziehung wohl etwa auf Böcklinscher Linie — siehe Schicks »Tagebuch« — als Einer, der die Landschaft in sich aufnimmt, die Natur in sich aufstappelt, um sie durchtränkt mit menschlicher Seele und in künstlerische Form gegossen wiederzugeben, in seiner Art, aber naturgetreu und ehrlich. Hier scheidet sich ja Handwerk, Naturalismus, Kunst. Ernst Liebermann gehört zu unseren ehrlichen Künstlern. Ja vielleicht ist er in seinem Entwicklungswege gerade jetzt an dem schweren Punkte, wo Ehrlichkeit mit Souveränität streitet.

Wie Deutschsein — im gewissen Sinne — eine Einschränkung bedeuten kann, die bis zur Philisterhaftigkeit zu führen vermag, so hat Heimatkunst etwas Einengendes, das bis zur Beschränktheit gehen kann. Beide Gefahren hat Liebermann überwunden. Die ersten landschaftlichen Entdeckungen mag er der Heimat verdanken — er hat als künstlerischer Begleiter der Inventariatskommission sich besonders mit den Schlössern und Burgen Thüringens beschäftigen dürfen — aber er hat sein Gesichtsfeld geweitet, besonders durch die anregende Natur seiner neuen Heimat München, durch Oberbayern, die Voralpen und durch seine Studienreisen, die ihn namentlich durch die süddeutschen Gaue führten. Wie sich die Natur in seinem Künstlerhirn verwebt, zeigt zum Beispiel »Neuschnee« — das Gemälde ist im Besitz der Herzogin von Coburg — ein Schloss, das in Thüringen liegen könnte, jedoch in

ERNST LIEBERMANN—MÜNCHEN. »Schloss am Wasser«.

einer Landschaft steht, die andere Berge hat. Das Ganze ist selbst in der Architektonik frei erfunden, bis auf einige Erinnerungslinien an ein Schloß an der Lahn; es ist innerlich geschaut, geschaffen. Der beste Beweis dafür: die Verschmelzung verschiedener Stile, fast eine kleine Schwäche dieses Bildes, das sonst zu seinen reifsten Werken gehört.

Die Architektur gehört zur Landschaft. Es verlangte ein eigenes Kapitel, von Liebermanns Architekturbildern zu sprechen, hat er doch hier technisch wie inhaltlich ganz Besonderes geleistet. Er hat die »Bergstraße«, auch die »Gebirgsstraße im Winter« — eine geistvolle Auffassung! — gleichsam als architektonisches Problem gepackt. Hier mag auch der Schlüssel liegen, daß er von der Lieblichkeit der Ebene, der er selbst im »Regenbogen« gerade durch diesen Regenbogen etwas Architektonisches abzugewinnen vermag, und von den Gebäuden der Ebene zur Schilderung der Berge aufsteigt; die Berge sind ja gleichsam die zur Architektur gesteigerte Landschaft. Der Weg des Künstlers scheint fast — leise Anfänge verraten es — nach einer monumentalen Malerei zu streben, womit vorerst die innere Größe, die viele seiner Gemälde atmen, übereinstimmt. Dann wäre freilich der nächste

Schritt, daß er aus seinen Gebirgslandschaften Gebäude fortließe und das Gebirge in seinen Formen restlos auszuschöpfen versuchte. Möglich, daß hier eins seiner Ziele liegt. Etwa wie er das Figürliche, das er früher fast immer brachte, jetzt auf besondere Werke zurückdrängt. Jedenfalls, vom Illustrator und Romantiker zum Epiker und Monumentalkünstler wäre für sein Alter ein stattlicher Weg.

Zur Zeit befindet sich der Künstler ganz offenbar auf dem Wege zum Rein-Malerischen. Einige kleine Bilder im Glaspalast erweisen sich als tüchtige Vorstöße. Die kleinen Arbeiten zeigten gegenüber der Schwäche der diesjährigen Leistungen der Luitpoldgruppe besonders hervortretende technische und künstlerische Qualitäten. Er scheint den Ehrgeiz zu haben, sich nun ganz und nur als Maler zu geben. Trennt man den Maler vom Künstler völlig, so kommt man aufs Rein-Technische, das mehr in ein fachwissenschaftliches Blatt gehört. Der Maler, der in der Farbe als Zweck hängen bleibt, wird Farbenpathetiker oder dergleichen; wer die Farbe als Mittel auffaßt, dem erschließt sie sich zum leuchtenden Leben. Hier berührt sich Liebermann ein wenig mit den Leuten der Scholle, mit Farben-Symphonikern wie

ERNST LIEBERMANN—MÜNCHEN. Gemälde »Am Felsquell«.

Ernst Liebermann—München.

ERNST LIEBERMANN—MÜNCHEN. Gemälde »Gebirgs-Straße«.

Uhde. Die verschiedenartigen Stimmungen des Tages und der Jahreszeiten, die Schnee-Landschaften, Mondschein-Bilder, Pleinair-Arbeiten; die Behandlung des Laubes, des Wassers, der Wolken — symphonisch aufgelöste Farben . . .

Wir sehen Bilder, innerlich stark und weit, schwer und tief. Es reckt sich in ihnen ein großer Mensch und strebender Künstler mit geruhigen reifen Formen, mit klarem, klugem Blick. Reich in den Stoffen und glücklich in den Lösungen, »stehen« diese Bilder. Nicht Studien: Bilder. Nicht Arbeiten, Gemälde: Werke. Bei aller Natur-Ehrlichkeit voll Eigenart. Stufen zielbewußten Fortschritts, erste größere ernst erkämpfte Siege. Beweise einer gehaltvollen Persönlichkeit. Beste Versprechungen einer noch größeren Entwicklung. GEORG MUSCHNER.

MODERNE BAUTEN AN ALTEN STRASSEN? Im Juli-Heft 1905 veröffentlichten wir unter diesem Titel einen Beitrag von Dr. E. W. Bredt—München. Von gleichem Verfasser ist nunmehr unter gleichem Titel im Verlag der Süddeutschen Verlags-Anstalt eine Broschüre erschienen, der eine weite Verbreitung zu wünschen wäre. Sie hat einen doppelten Zweck. Sie soll allen Neugestaltern — Architekten, Bildhauern, Kunstgewerblern — freiere Bahn geben als bisher. Sie will eine Korrektur des historisch unhaltbaren Vorurteils unserer Bauherren (Fürsten, Private, Magistrate, Preisjurys etc. etc.), die da meinen, man *müsse* in eine alte Stadt nur archaisierende Werke, Bauten, Brunnen aufnehmen. Bredt weist an unzähligen historischen Tatsachen d. h. Stadtbildern nach, daß, mit Ausnahme

MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN UNION IN MÜNCHEN.

ERNST LIEBERMANN—MÜNCHEN. GEMÄLDE »PARK-MÄRCHEN«.

des letzten Jahrhunderts, jede Zeit bestes Neues keck und in männlichem Selbstbewußtsein neben Altes setzte. — Indem uns Bredt in so und so viele alte Städte führt, möchte er der Bewunderung für das Alte eine neue Richtung geben. Er möchte, daß man mehr auf das Nebeneinander achte, um immer mehr das einstige *moderne* Leben, *das früher stets geltende Recht des künstlerischen Neuen* zu erkennen. — Wer das knappgefaßte Schriftchen liest, erwirbt also einen neuen Cicerone, der für alle lieben alten Städte so gut gilt, wie für die neuen. Trotz der hundertfachen, historisch unumstößlichen Tatsachen, die Bredt aufführt, wird eine weit verbreitete Sentimentalität, die eben so unhistorisch wie nichtschöpferisch ist, den Neuschöpferischen noch lange im Wege sein. —

ERNST LIEBERMANN—MÜNCHEN. »Die Malerin«.

VON DER DARMSTÄDTER KÜNSTLER-KOLONIE.

Gerüchte mancherlei Art sind in der letzten Zeit über die *Darmstädter Künstler-Kolonie* ins Land gegangen, die immerhin den Beweis gaben, daß man nicht aufgehört hat, an den Schicksalen der Großherzoglichen Gründung regsamen Anteil zu nehmen. Inzwischen sind nun in der Tat Schritte geschehen, die für die Zukunft der Kolonie wichtig sind und hoffentlich segensreich sein werden. Es ist heute möglich, das tatsächlich Feststehende und die allgemeinen Pläne bekannt zu geben.

Seine Königliche Hoheit der Großherzog hatte sich entschlossen, die Lücken, welche durch den Weggang von Prof. *Habich* und *J. V. Cissarz* und durch das Ausscheiden *Daniel Greiners* zum 1. Oktober dieses Jahres entstehen werden, zunächst durch die Berufung von vier neuen Mitgliedern auszufüllen, und zwar für die Gebiete der Raumkunst, der Flächenkunst, der Kleinkunst und der Plastik. Die erst jüngst eingeleiteten Verhandlungen haben bis zu diesem Augenblick das Ergebnis, daß im Lauf des Herbstes oder zu Anfang des Jahres 1907 folgende Künstler als Mitglieder in die Kolonie eintreten werden: der Architekt *Albin Müller,* Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Magdeburg, den Lesern dieser Zeitschrift vollauf bekannt — für Raumkunst; *Friedrich Wilhelm Kleukens,* Lehrer an der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig, einer der Begründer der Steglitzer Werkstatt — für Flächenkunst; endlich *Ernst Riegel*—München, dessen Arbeiten in Edelmetall rühmlichst bekannt sind — für Kleinkunst.

Gleichzeitig mit diesen persönlichen Verschiebungen, die das Gesicht der Kolonie nicht unwesentlich verändern, wird ein anderer Plan zur Ausführung kommen, der für das Wirken der einzelnen Mitglieder und des Ganzen fester begrenzte Wege bezeichnet. Mit der Künstler-Kolonie wird unter der Benennung: »*Großherzogliche Lehr-Ateliers für angewandte Kunst*« eine höhere Lehranstalt verbunden werden, an der die neu berufenen Mitglieder lehrend wirken sollen. Die Anstalt ist nur für besonders begabte Schüler und Schülerinnen gedacht; sie wird daher nur eine beschränkte Anzahl von Schülern aufnehmen, die dann wieder auf eine umso bessere Ausbildung rechnen können. Der Unterricht wird als Atelier-Unterricht erteilt werden, und jeder Schüler hat sich einen Hauptlehrer zu wählen. Schülern, die in der Keramik unterrichtet werden wollen, gibt die Großherzogliche Keramische Manufaktur durch die Persönlichkeit ihres Leiters, *J. J. Scharvogel,* die Gewähr für eine umfassende Ausbildung. Für den Unterricht im Aktzeichnen wird bis auf weiteres beabsichtigt, die Schüler an den Lehrgängen der bekannten Darmstädter Kunstschule von *Adolf Beyer* teilnehmen zu lassen. Das Modellieren nach dem Akt wird der noch zu gewinnende Plastiker der Kolonie übernehmen.

Unter den Lehrkräften des Großherzoglichen Lehr-Ateliers ist Professor Jos. Olbrich vorab nicht zu nennen, er hat gebeten von seiner Mitwirkung abzusehen, weil er schon durch andere Arbeiten äußerst stark in Anspruch genommen ist.

In nicht ferner Zeit werden also die Ateliers im Ernst Ludwig-Hause wieder voll besetzt sein, und es steht zu hoffen, daß tüchtige und gesunde Arbeit und ein frischer Nachwuchs aus ihm hervorgeht, der selbständig und künstlerisch wohl durchgebildet für die Bedürfnisse des Lebens Erfreuliches schaffen kann. —

ERNST LIEBERMANN—MÜNCHEN.

GEMÄLDE »MOND-NACHT«.
Königl. neue Pinakothek—München.

TYPISCHES UND NEUES IN DER RAUMKUNST

AUF DER III. DEUTSCHEN KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG IN DRESDEN 1906.

VON DR. ERNST ZIMMERMANN—DRESDEN.

Die Raumkunst stellt auf der Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung unzweifelhaft ihren Hauptinhalt vor. Damit ist gesagt, daß sie die eigentliche Hauptaufgabe derjenigen Kunst ist, der diese Ausstellung sich widmet. In der Tat ist sie in den nördlichen Ländern, in denen ein rauheres, unzuverlässiges Klima die Menschen beständig in ihre Behausungen zwingt und sie des Lebens des Südländers in freier, frischer Luft beraubt, diejenige Kunst, die uns den größten Teil unseres Lebens umgibt, damit von allen bildenden Künsten wohl auch den größten ethischen Einfluß auf uns ausübt. Sie ist unsere eigentliche künstlerische Heimat, unser Milieu, indess wir durch die Natur wandern, fast wie Fremdlinge, flüchtig und stets wieder ausblickend nach dem schützenden Dach.

Der Ausbildung der Raumkunst haben sich daher fast alle Vertreter der neuen Bestrebungen auf dem Gebiet der angewandten Kunst in erster Linie gewidmet. Da ist kaum einer, der nicht wenigstens ein Mal darnach gestrebt, sich im Raum seine eigene Umgebung zu schaffen. Das Resultat aller dieser Bestrebungen liegt hier jetzt vor. Die Zahl der ausgestellten Zimmer ist schier unendlich, wie die Zahl der Aufgaben und Lösungen, die sie darstellen. Es fehlt auf diesem Gebiet kein namhafter Vertreter, und so liegt wirklich hier ein Material vor, das einen ausreichenden Überblick über den augenblicklichen Stand dieser Kunst zu geben vermag.

Was ist nun das Gesamtergebnis dieser ganzen Fülle und Vielseitigkeit, was das Typische d. h. Verallgemeinerte in diesen Neuerungen, was endlich dieses Neue selbst, das diese Bestrebungen herbeigeführt zu haben meinen, als ein Fortschritt gegenüber dem, was das 19. Jahrhundert, ja vielleicht die ganze übrige Entwicklung der Kunst geboten hat? Dies festzustellen und für die Zukunft festzulegen, ist eine wichtige Aufgabe, ist wichtiger als die Beschreibung der einzelnen Räume selber. Denn in diesen Resultaten und Feststellungen liegt vor allem, was die Ausstellung Erzieherisches bietet, das, was das Publikum erzieht zu neuen Anschauungen, den Künstler zu neuen Taten. Es ist das, was Allgemeinheit werden, was einen Stil bilden kann, das, was der Industrie, das ist der verallgemeinernden Kunst unserer Zeit die richtigen Fingerzeige auf jenen Weg hingibt, den sie betreten muß, soll wirklich die Einzelschöpfung des Künstlers durch sie zum Gemeingut der Menschen werden. Ihm sei daher auf der Ausstellung in erster Linie die Aufmerksamkeit gewidmet.

* * *

Erstes Ziel jeder Kunst ist es, Harmonie, Einheitlichkeit, das ist Ruhe zu erzeugen. Die Raumkunst strebt darnach, in diesem Sinne den Raum wirklich als etwas Abgeschlossenes darzustellen, abgeschlossen nach außen hin, wie in sich. Sie erreicht dies Ziel, indem sie die Wände wirklich Wände und Flächen sein läßt, indem sie ihren Inhalt so harmonisch wie möglich diesen Wänden einfügt. Die Erreichung dieses Zieles ist der augenblicklichen Raumkunst dadurch wesentlich erleichtert, daß man theoretisch wohl das Wesen der Raumkunst so ziemlich erfaßt, praktisch die »moderne« Kunst sich bedeutend gezähmt hat. In der Tat, die eigentlichen Flegeljahre derselben sind fast schon vorüber, damit die Zeit des Neuerfindens um jeden Preis, des Sichloslösens von aller Vergangenheit. Man ist doch bedeutend bescheidener geworden in seinen Hoffnungen, und nur noch einige Größen aus früheren Zeiten gibt es, die immer noch den Traum eines gänzlich neuen Stils kraft

einer unerschöpflichen Phantasie beschaulich weiter träumen. Wie schielen da schon andere wieder kräftig nach den alten Vorbildern, wie läßt da so mancher »neuer« Stil sich unschwer aus einem doch schon ziemlich lange Zeit vergangenen erklären! Männer, wie Schulze-Naumburg ahmen gar bis auf das Titelchen den edlen Stil der Biedermeierzeit nach! Hier sind die Waffen bereits schon völlig gestreckt, die Masten gekappt, bevor das Neuland der Kunst erreicht ward. Wild, wirklich wild gibt auf der Ausstellung sich eigentlich nur Van de Velde. Sein Museumsraum für Weimar ist der wunderlichste Raum der Ausstellung, unorganisch, voller Unruhe und unnötigem Materialaufwand, noch einmal eine Orgie des Kurvenstils und eine recht bedenkliche, bevor er wegen allgemeiner Gebrauchsunfähigkeit wohl gänzlich zu Grabe getragen wird. Sonst ist tatsächlich alles bedeutend ruhiger, bedeutend sachlicher geworden. Die gerade Linie, die Fläche, der rechte Winkel und das Rechteck dominieren. Man ahnt auf der Ausstellung wirklich nicht, daß noch vor kurzem — es war noch durchaus auf der Pariser Weltausstellung der Fall — als Hauptmerkmal der neuen Bestrebungen die krumme Linie, die Kurve, galt, daß man nach dieser den neuen Stil gar Peitschen-, Tentakelstil oder sonstwie zu nennen pflegte. Die Rokokozeit des modernen Stils, mit der dieser merkwürdigerweise begonnen, ist vorüber; was nun kommt, scheint immer ein wenig Biedermeier zu sein. Damit ist gesagt, daß dieser Stil ein sachlicher, ernster geworden ist, daß er zur reinen Vernunft zurückkehrt.

In diesem Sinne gestaltet auch die Raumkunst ihre Wände, Decken und Böden, in diesem Sinne auch ihren eigentlichen Inhalt, die Möbel. Auffallende Verstöße sind hier selten. Als schlimmste gegen ganz einfache Elementarregeln können wohl die Wandgemälde in dem Prunk-Musikzimmer Grenanders genannt werden, riesengroße Frauengestalten in völlig realistischer Darstellung, in die noch dazu in ganz erbarmungsloser Weise die völlig unnötig hohen Lehnen von Wandsesseln hineinschneiden. Ein solcher stilistischer Eingriff erscheint eigentlich heute kaum noch begreiflich.

Hinsichtlich der Behandlung der Wände fällt weiter auf, daß jener Tapetentypus, den zuerst die englische Kunst aufgebracht hat, und der dann auch bei uns in Deutschland namentlich seit dem Siegeszuge Walter Cranes so populär geworden ist, jene Einteilung der Tapetenwand in Fläche und großen breiten oberen Fries auf der Ausstellung sich nirgends mehr recht findet? Ist das ein Zufall oder bedeutet es eine Kritik? Auf alle Fälle hat sich bei uns, wie diese Ausstellung ganz besonders schlagend zeigt, eine gänzlich andere Wandbehandlung ausgebildet. Sie hängt mit der jetzt scheinbar ganz allgemein erstrebten innigen Zusammenziehung von Decke und Wand zusammen, mit dem Streben nach Verkleinerung des Zimmers nach oben zu, mit jenem Bestreben, auch nach dieser Seite hin einem Raume den Charakter des Abgeschlossenen zu geben: ganz allgemein wird die Zimmerdecke jetzt ganz auffallend tief herabgesenkt.

Es ist dies eine Reaktion gegen die allzuhohe Zimmerdecke, die für Deutschland so lange typisch gewesen ist, da die Hygienik sie verlangte, obwohl sie das Auge, ja auch das Gemüt nicht befriedigen konnte, vielleicht eine Reaktion, die, wie es nun einmal Wesen aller Reaktionen, gleich zu stürmisch nach dem unmittelbarsten Gegenteil verlangt. Doch die Wirkung, die erstrebt wird, bleibt deshalb nicht aus. Das so gestaltete Zimmer wird dadurch wieder traulicher, intimer, gemütlicher, man braucht sich den Hals nicht mehr auszurecken, um festzustellen, daß man auch nach oben zu gegen die Unbilden der Witterung geschützt ist. Auf der Ausstellung sind so gut wie alle Decken niedrig eingespannt, oft sogar, wie z. B. beim Musiksalon von W. Kreis auffallend niedrig, trotz größerer Ausdehnung des Raumes. Nur die Dielen, so die Bremer Diele von Högg, sowie die von Max H. Kühne zeigen die stattliche Höhe alter Anlagen, die ihre Vorbilder gewesen sind. Unzweifelhaft liegt in dieser Neuerung ein großer ästhetischer

PROFESSOR WILHELM KREIS—DRESDEN. ROTUNDE MIT BRUNNEN.

Brunnen-Sockel nach Modell von Prof. K. Gross ausgef. von Sparmann & Co.—Dresden.
Bronze-Statue »David« von August Hudler † ausgef. von Pirner & Franz—Dresden.

PROFESSOR WILH. KREIS—DRESDEN.

Fensterpartie in nebenstehendem Salon.
Ausführung der Möbel: Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst.

Fortschritt, ein Bekenntnis wirklich wieder innigerer Liebe zum Zimmer, mag auch der Berufs-Hygieniker darüber die Hände zum Himmel erheben und schwören, daß nun die ästhetisch verbesserten Menschen körperlich schneller zu Grunde gehen werden. Er wird sich beruhigen müssen. Denn eine so allgemein auftretende Neuerung entspricht sicherlich auch einer allgemeinen Anschauung und gegen eine solche zu kämpfen ist selbst mit den vollen Waffen der Vernunft zu schwer.

Ein weiteres Mittel, jetzt dem Raum etwas Innigeres, Abgerundetes zu geben, ist die enge Zusammenziehung von Wand und Decke, die innigste Überleitung dieser in jene. Die scharfe, rechtwinklige Kante des Zusammenstoßes dieser beiden Teile soll tunlichst vermieden werden. Das war früher die Aufgabe der berüchtigten Hohlkehle, jenes Tummelplatzes für Stukkateure, auf dem so manches Ornament in lieblicher Fülle aus altbewährten Vorbildern wieder auferstand und Unruhe dorthin brachte, wo Ruhe unbedingt gefordert wurde. Jetzt erstrebt man, wie die Ausstellung in ganz merkwürdiger Übereinstimmung zeigt, dies Ziel durch Verlängerung des farbigen Eindrucks der Decke nach unten zu. Mit anderen Worten, man führt das Weiß der Decke noch auf die Wand hinüber bis zu einer größeren unteren Grenze, man läßt den Wandbekleidungsstoff nicht mehr bis zur Decke empor steigen. Den Abschluß bildet dann eine Holz-, eine Goldleiste, selten eine Tapetenborte; bisweilen — und dies wirkt durchaus nicht unangenehm — fehlt er auch gänzlich. Seine Höhe bestimmt der individuelle Geschmack oder die besondere Aufgabe des Zimmers. Fällt dieselbe zu tief aus, so hat man Mühe, größere Bilder aufzuhängen; dafür kann man allerdings kleinere, intimere Kupferstiche und dergleichen fürs Auge in desto günstigere Nähe bringen.

Gewiß gibt diese Anordnung des Wohn-

PROFESSOR WILH. KREIS—DRESDEN.

SALON. WAND-GEMÄLDE VON HANS UNGER—LOSCHWITZ.

Stuckdecke in angetragener Arbeit von Peter Henseler—Dresden. Porzellan-Krone für elektr. Licht, Ausführung: Königl. Porzellan-Manufaktur—Meissen.

PROFESSOR WILH. KREIS—DRESDEN. KAMIN-PARTIE IM SALON.

Ausführung: Salburger Marmorwerke. Kamin-Einsatz u. Haube: Juwelier Ehrenlechner — Dresden. Wandbespannung: Joh. Teichmann — Dresden.

raumes auf der Ausstellung sich nicht als etwas gänzlich Neues. Die neueren Bestrebungen auf diesem Gebiete haben dieses Zimmerideal schon öfters vorgeführt, wenn es auch heute schon recht schwer sein dürfte, den feinfühligen Künstler ausfindig zu machen, der es zum ersten Male zu erproben versucht hat. Aber diese Anordnung tritt auf der Ausstellung so allgemein auf, scheint jetzt so sehr dem allgemeinen Ideal, das Künstler sich von einer Raumgestaltung machen, zu entsprechen, daß hier ein wirklicher echter Typus vorliegt: der »moderne« Zimmer-Typus. Er ist etwas durchaus anderes, als was noch vor kurzem in unseren Zimmern in dieser Beziehung Mode war, etwas gänzlich anderes, als was die letzten Jahrhunderte gezeigt haben. Er steht auch auf der Ausstellung konkurrenzlos da, da selbst die hier gleichfalls noch vertretenen Zimmer-Vertäfelungen (wie in den Zimmern von Kreis, Lossow, Thiele usw.) doch nur als Ausnahmen gelten können, die der besondere Zweck dieser Zimmer zu Wege gebracht hat. Es kann kaum ein Zweifel sein, daß hier auch ein Typus vorliegt, der wohl geeignet ist, in unsere Mietskasernen eingeführt zu werden, um hier ihnen ein wenig mehr von jener Intimität und Traulichkeit zu ver leihen, die sonst diesen Dutzend-Wohnungen nicht eben eigen zu sein pflegt.

Im einzelnen ist über die künstlerische Behandlung von Wand und Decke noch etwa folgendes zu sagen. Eine Neuerung hinsichtlich der Wandbehandlung hat eigentlich nur Peter Behrens versucht. Von minderer Bedeutung ist hierbei, daß er in seinem großen Musiksaal zur denkbar einfachsten und primitivsten Wandmalerei zurückgekehrt ist, zumal jene hier angewandte rein geometrische Ornamentik doch gar zu wenig von jener göttlichen Gabe zeugt, die man im gewöhnlichen Leben Phantasie zu nennen pflegt. Freiwillige Versimpelung rächt sich

PROF. WILH. KREIS—DRESDEN. Flügel im Salon. Ausführung: Ibach & Sohn—Barmen.

PROF. WILH. KREIS—DRESDEN.

FENSTER-NISCHE IM SALON.

Möbel ausgeführt von den Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst.

PROF. WILH. KREIS—DRESDEN.

Bibliothek-Raum, Wände und Decke in Eschenholz.

Ausf. der Tischler-Arbeiten: Tischlermeister Hellwig—Meissen. Fussboden: Sächs. Steinholzwerke »Dolomenit«—Dresden. Kronleuchter von C. R. Richter—Dresden.

stets. Dagegen muß mit um so größerem Nachdruck auf die Erfindung der Kompositions-Tapete hingewiesen werden, zu deren Ausführung sich erfreulicher Weise die Firma E. Jven & Sohn in Hamburg entschlossen hat. Diese Kompositions-Tapete bedeutet, falls sie sich wirklich weiter verbreiten sollte, auf dem Gebiete der Tapete eine kleine Revolution: sie hebt ihren eintönigen Charakter völlig auf. Die Tapete war bisher immer doch nur das richtige Surrogat einer Wandbespannung gewesen. Ihre Bahnen liefen durch, von oben bis unten, schlossen sich gleichmäßig an, nach rechts wie links, gleich einer zusammengenähten Stoff-Fläche, die an ihrem äußersten Ende erst angeheftet zu werden braucht. Jetzt scheint sich die Tapete endlich zu besinnen, daß sie geklebt wird, daß sie ihre Befestigungs-Möglichkeit an jeder Stelle der Wand hat. Sie wird in der Kompositions-Tapete in einzelnen, für sich gemusterten Teilen gedruckt, diese einzelnen Teile dann, rhythmisch aneinander geordnet, an die Wand geklebt. Dadurch bringt sie die Tapete der Wandmalerei näher: sie gestattet, lediglich mit der Hilfe von bedrucktem Papier eine rhythmische Gliederung der Wand, die Abwechslung und Belebung bedeutet. Freilich, in der Hand eines Pfuschers, da mag sie zum törichten Spielzeug werden, das mehr Unheil als Segen stiftet. Der wirkliche Künstler jedoch wird in ihr ein neues Hilfsmittel zu freier, künstlerischer Gestaltung erblicken, er wird mit ihr machen, was sich irgendwie mit ihr machen läßt. In diesem Falle hat Behrens die Wand des Zimmers durch aufgeklebte, ornamentierte Borten in einzelne Felder zerlegt. Er hat auf diese Weise lediglich mittelst Papier Wirkungen erreicht, wie andere Künstler, z. B. Niemeyer in seinen Zimmern durch Holzleisten oder Litzen. Er hat sie erreicht, ohne dem Stoff d. h. dem Papier Zwang anzutun und hätte gewiß in gleicher Weise

PROF. FRITZ SCHUMACHER—DRESDEN.

WOHN-ZIMMER IN KIRSCHBAUM-HOLZ.

Ausführung: Bernhard Göbel—Freiberg i. S. Flügel von Ernst Kaps—Dresden.

PROF. FRITZ SCHUMACHER—DRESDEN.

FENSTER-SITZ IN OBIGEM WOHN-ZIMMER.

Wandbekleidungs-Stoff: Wilh. Vogel—Chemnitz. Teppich: Wurzner Teppich- und Velours-Fabriken.

auch ganz andere Wirkungen erzielen können. Das Bedürfnis nach lebhafterer Wandbehandlung, die aber dennoch Flächenbehandlung bleibt, findet sich überhaupt auf der Ausstellung mehrfach. In einem der Zimmer Niemeyers erblickt man einmal ein strahlendes Gelb, in einem Zimmer Olbrichs, in dem die Möbel Blau als Grundfarbe zeigen, ein lebhaftes Blau, das außerdem noch durch leuchtende weiße Linien in größere Einzelfelder geteilt ist, ein Belebungsprinzip, das sich einmal ähnlich, wenn auch in anderen Farben, in einem Zimmer des Münchner Karl Bertsch wiederfindet. Zu dieser Farbenfreude steht in ganz auffallendem Gegensatz die vielfache Rückkehr zur Farblosigkeit, zum Weiß. Sowohl Bruno Paul hat in einem seiner Räume, dem Speisezimmer, das ganze Wandgetäfel weiß lackiert, darüber die Wand mit einfacher weißer Stuckarbeit versehen, die nur durch einige einfache Mosaikbildchen belebt worden ist. Desgleichen hat Riemerschmid in seinem Ballsaal Möbel, Wand und Decke weiß gelassen. Auch ein kleines apartes Zimmer, das Zimmer einer jungen Frau, von Vogeler—Worpswede kann hier erwähnt werden, in welchem nur gelegentlich, wenn auch ganz konsequent, durch ein glänzendes Blau eine lebhaftere Färbung erzielt wird. Es handelt sich hier in allen Fällen um durchaus elegante Räume. So scheint es fast, als ob Farblosigkeit wieder für elegant, Farbigkeit wieder für ungebildet gilt, als wenn wieder die Nerven verzärtelt Kultivierter die feine Sinnlichkeit der Farben nicht mehr vertragen könne. Das wäre freilich ein großer Schaden für alle, die wirklich nach langer, öder, farbloser Zeit schon wieder farbenfroh geworden sind! — Auch hinsichtlich der Decke fehlt es nicht an Versuchen zu besonderen Neubelebungen, zur Erzielung von Rhythmus und Abwechslung. In früheren Zeiten ergab sich der Rhythmus meist von selber durch die Balken, die die Decke trugen, die vielfach sichtbar blieben. Sie zeigten einen gewissen Parallelismus der Linien, der der Decke zugleich eine besondere Richtungstendenz verlieh. Durch Einfügung von Querleisten entstand dann die Kassetten-Decke. Hier auf der Ausstellung finden sich Versuche zu

PROF. FR. SCHUMACHER—DRESDEN. Ofen in vorstehendem Wohnzimmer.
Ausführung: Ernst Teichert—Meissen.

ähnlicher Gliederung, freilich mehr aus künstlerischen, denn aus praktischen Gründen. So hat z. B. Albin Müller in seinem Herrenzimmer die Decke durch goldverzierte Querleisten in senkrecht zur Hauptachse des Zimmers stehende Querfelder mit leichten Wölbungen eingeteilt, Riemerschmid dagegen in seinem oben erwähnten Ballsaale die Decke mit leicht gekrümmten zierlichen Rippen versehen, deren Motiv ihm wohl die Beschäftigung mit jenen hier gleichfalls ausgestellten Schiffsräumen eingab, die er für ein deutsches Kriegsschiff angefertigt hat, gewiß eine anmutige Neuerung, die in ihrer Leichtigkeit einem Saal für fröhliche Jugendlust-Entfaltung wohl ansteht. Sehr wenig günstig dagegen, weil viel zu schwer, wirkt die aus überkragenden Ringen bestehende Decke des Musikzimmers von Grenander. Dagegen sind noch die Versuche hervorzuheben, der Decke eines und desselben Zimmers eine abweichende Gestaltung zu geben. Es handelt sich hier zunächst um die Decke des Speisezimmers von Niemeyer, der diese, dort wo die Sofabänke behaglich, wie zur Verdauung einladend, die Wände umziehen, herabsenkt, wodurch dieser Teil des Raumes etwas spezifisch Gemütliches erhält. Die niedrige Decke drückt hier den Bewohner des Zimmers fast wie von selber in die Kissen hinein und läßt ihn dort verharren. Dann weiter um die Decke im Empfangs-Zimmer von Peter Behrens, die über der Sofa- und Tischgruppe eine ganz andere Stuckverzierung als in ihrem übrigen Teile erhalten hat. Der Hauptteil des Zimmers wird dadurch auch von oben her besonders markiert. —

* * *

Doch Wände, Decke und Boden stellen in der Raumkunst nur die Schale dar, bestimmt den eigentlichen reicheren Inhalt in sich aufzunehmen. Der Inhalt ist das Mobiliar, das, was den besonderen Zweck des Zimmers verkündigt und ihm auch seinen besonderen Charakter verleiht. Seine künstlerische Durchbildung ist darum noch von ganz anderer Bedeutung als die der Umhüllung, verlangt eine noch weit größere Aufmerksamkeit und Liebe. Denn, wo das Mobiliar nicht gut ist, wo Geschmacklosigkeiten in Form wie Farbe sich vor die Wände stellen, da ist es um die ganze Raumkunst geschehen, da vermag selbst eine gute Wandbehand-

PROF. FR. SCHUMACHER — DRESDEN. Wandschränkchen.
Ausführung: Bernh. Göbel—Freiberg i. S.

PROFESSOR WILLIAM LOSSOW—DRESDEN.

JAGD- UND SPIELZIMMER.

Tischler-Arbeiten: Hermann Faust—Dresden. Kaminverkleidung: J. Rönitz & Co.—Dresden.

PROFESSOR WILLIAM LOSSOW—DRESDEN.

BILLARD UND SKAT-ECKE IN OBIGEM SPIELZIMMER.
Billard: B. Heber—Dresden. Beleuchtungskörper: K. A. Seifert—Mügeln.

MAX HANS KÜHNE—DRESDEN. HERRSCHAFTLICHE DIELE MIT ERKER.

MAX HANS KÜHNE—DRESDEN.

HAUPT-ANSICHT NEBENSTEHENDER DIELE.

Sämtliche Holzarbeiten von G. Udluft & Hartmann—Dresden. Beleuchtungs-Körper in Glas und Messing: K. M. Seifert & Co. – Dresden.

lung den Raum nicht zur vollen künstlerischen Geltung zu bringen. Die geschickte Durchbildung der Möbel kann daher wohl als die wichtigste Aufgabe der Raumkunst bezeichnet werden.

Das Mobiliar ist auch derjenige Teil des Zimmers, in dem sich am deutlichsten der Stil desselben ausspricht. Das plastische, wie das malerische Element kann hier sich in gleicher Weise entfalten, man kann hier groß und klein gestalten, schwer und elegant. Es gibt der Möglichkeiten unendlich viele. Das Mobiliar ist daher in den neuen Bestrebungen der Haupttummelplatz des deutschen Künstlerindividualismus gewesen. Hier ist es, wo jeder seinen besonderen Stil am ersten anstrebte, wo jeder so zu schaffen wünschte, daß man aus diesen seinen Schöpfungen gleich ihn selber als Urheber erkennen könne. Man hat daher die Möbel vielfach mehr um seiner, als um ihrer selbst willen geschaffen.

Daß diese Zeit nun um ist, das wurde schon oben gesagt. Auch das Mobiliar ist jetzt unendlich viel ruhiger geworden. Man will nicht unbedingt mit jeder Leistung immer etwas durchaus Neues sagen, man will variieren, ausbauen, vollenden, und damit tritt der Künstler wieder bedeutend hinter seinen Werken zurück. Vernunft fängt wieder an zu sprechen. Damit jedoch hat die Möbelkunst wieder gewonnenes Spiel. Denn nur, wenn aus ganz allgemeinen Anschauungen, aus den Anschauungen einer ganzen Welt, einer ganzen Klasse heraus auf diesem Gebiete geschaffen wird, nur dann erhalten wir die künstlerischen Gebrauchsgegenstände, die wir alle gebrauchen können, dann diejenigen Möbel, die uns alle auf den Leib geschnitten sind. Dann entsteht schließlich das Typische, das jede Zeit braucht, um ihre wahre künstlerische Beruhigung zu finden.

Ausnahmen macht auch in dieser Beziehung in erster Linie wieder Van de Velde, daneben Pankok und Olbrich. Pankoks Festraum ist, wie seine Räume immer sind, das Muster eines fein empfundenen, stimmungsvollen Raumes von ganz apartem Charakter. Seine Holzbehandlung an den Täfelungen, wie an den Möbeln zeigt jene frische Launenhaftigkeit und jenen sprudelnde Phantasie-Reichtum, die immer Pankoks Eigenarten gewesen sind. Knorpelig und stachelig, das ist der Grund-Charakter aller seiner Schöpfungen. Doch die Begabung dieses Mannes ist so groß, daß er aus diesen an sich garnicht besonders günstigen künstlerischen Elementen etwas wirklich Befriedigendes, ja selbst Entzückendes herauszugebären vermag. Auch Van de Velde hat auf der Ausstellung mit der Ausbildung seiner Möbel mehr Glück gehabt, als mit seiner Raumgestaltung. Namentlich im freundlich gestimmten Rauchzimmer finden sich doch einige Möbel, deren Kurvung, mag auch der Tischler an ihrer Übertragung in Holz verzweifelt sein, dem Beschauer das starke Gefühl ihres Urhebers für sein Lieblings-Element, die Kurve verraten. Auch in seinem Anrichte-Zimmer fällt der Kredenzschrank durch seine Originalität nicht unangenehm auf. Schlimm dagegen steht es mit Olbrichs Damensalon. Hier grinst die Originalitätsucht aus jedem einzelnen Stück hervor. Sofa, Blumenständer, Schreibtisch usw. sind in den Formen ganz unheimliche Schöpfungen, wirken zwischen den übrigen Möbeln der Ausstellung, wie etwa Verkrüppelungen unter normalen Menschen. Um so feiner gibt sich dagegen ihr äußeres Gewand, die Farbe. Hier ist Eleganz das einzige Wort, das einem einfällt, ein Wort, das man gegenüber den neuen Schöpfungen der Möbelkunst nicht allzuhäufig auszusprechen, Veranlassung hat. Denn die neue Kunst ist entschieden oft etwas derb. Hier liegt das, was diese Möbel weit über den Durchschnitt des Ausgestellten erhebt.

Im übrigen ist in den Möbeln die Ruhe eingetreten sowohl hinsichtlich der Gesamterscheinung wie hinsichtlich der Detaillierung. Auch hier frägt man noch einmal erstaunt: wo ist geblieben jene Kurve, die noch vor kurzem die Wünschelrute zu sein schien, einen neuen Stil mit leichter Mühe heraufzubeschwören? Die Geradelinigkeit, die Ebenmäßigkeit herrscht auch hier vor. Damit ist gesagt, daß jetzt eine ganz andere Garan-

tie für eine materialgerechte Behandlung des Holzes, deren Grundlage das Brett, der Pfosten darstellt, gegeben ist. Nur das Sitzmöbel, vor allem der Stuhl ist noch vielfach ein Gegenstand bewegteren Lebens. Die gekrümmten Formen des Körpers, denen er sich anpassen muß, sind hier die Verführer. Daneben auch die Schwierigkeit seiner Konstruktion, die — eben wohl weil sie so schwierig — noch mancher mit so ganz besonderem Nachdruck zu zeigen für nötig hält. Der Schrank, der Tisch, das Bett dagegen sind alle in der Regel wieder Kastenmöbel geworden. Sie scheinen jetzt von der Kurve

MAX HANS KÜHNE—DRESDEN. Kamin in umstehender Diele.

Siena-Marmor von Stilbach & John—Dresden. Bronze-, Treib- und Schmiede-Arbeit von Max Grossmann—Dresden.

ERICH KLEINHEMPEL—DRESDEN. Festzimmer.
Möbel von B. Knoblauch—Meissen.

nichts mehr zu wissen. Nur daß auch bei ihnen die Sucht, die Konstruktion, und oft dann eine recht gesuchte, allzu deutlich zu zeigen, eine Sucht, an der noch die ganze neue Bewegung ein wenig krankt, bisweilen hervorbricht und unnötige Unruhe stiftet.

Gleichzeitig verhindert die Flächenmäßigkeit der Möbel ihre plastische Belebung. »Gebaut«, das heißt mit Säulen, Giebeln und Friesen versehen, wird kaum noch ein neues Möbel. Die Überfütterung mit plastischen Ornamenten in der vergangenen Periode hat auch das plastische Ornament verpönt. Es tritt eigentlich nur noch auf in der merkwürdigen Form der eingegrabenen vertieften Arbeit. Was bleibt da noch übrig für die künstlerische Ausgestaltung der Möbel, für jenes Etwas, das einen Gegenstand über seine bloße Nützlichkeitserscheinung hinweg zu heben vermag? Wenn man absieht von Proportion und Silhouette: die Farbe. Die Farbe ist daher zur Zeit der eigentliche Schmuck der Möbel; wir haben heutzutage eine richtig koloristische Möbelkunst, mit Hilfe von Anstrich und Bemalung, Beize, Lackierung und verschiedenfarbigen Hölzern. Eins der Hauptmittel jedoch ist die Intarsia, das Einlegen des Holzes mit Elfenbein, Perlmutter und anders gefärbten Materialien.

* * *

Damit sind wir am Ende dessen, was über das Typische und Neue auf dem Gebiet der Dresdner Raumkunst mitzuteilen war. Manches Wichtige und Interessante mußte unerwähnt bleiben. Aber das wird doch wohl aus dem, was hier gesagt worden ist, hervorgehen, daß die moderne Raumkunst trotz der durcheinanderschwirrenden Fülle ihrer Einzel-Erscheinungen bereits einige hervorstechende Momente aufweist, die als Gesamtzüge dieser neuen Bestrebungen aufzufassen sind, und die sich damit als das geben, was man einen Stil zu nennen pflegt. Einen neuen Stil zu schaffen aber, darauf ging diese ganze Bewegung in erster Linie aus, ihm haben sich die edelsten Kräfte mit ganzer Energie gewidmet. Ist dieses Ziel nun wirklich schon erreicht? — E. ZIMMERMANN.

STADT-BAURAT HANS ERLWEIN. SITZUNGS-ZIMMER DER STÄDT. SPARKASSE.

Heizkörper nach Entwurf von E. Hottenroth—Dresden, ausgeführt von Villeroy & Boch—Dresden.
Tischler-Arbeiten: G. Udluft & Hartmann—Dresden. Beleuchtungkörper K. A. Seifert—Mügeln.

Victor Zobel—Darmstadt:

ERNST KÜHN—DRESDEN. Dorfschule.

ANMERKUNGEN ZUR DRESDNER AUSSTELLUNG.

Was bedeutet uns die Dresdner Ausstellung? Heute, wo der Abstand fehlt, ist die Frage noch nicht zu beantworten, das abschließende Urteil muß eine spätere Zeit bringen. Mir scheint sie auf dem Gebiete der Innen-Ausstattung, auf dem der Hauptnachdruck liegt, nichts gerade Überraschendes zu zeigen. Wir stehen immer noch im Anfang einer großen Bewegung, und unsere Hauptarbeit dem Ausgestellten gegenüber besteht im Vergleichen der einzelnen Werte oder Persönlichkeiten, wie es offenbar auch beim Schaffenden stark mitspricht. Und eben durch diese Arbeit des Vergleichens wird die Bewegung immer mehr in eine gemeinsame Richtung gewiesen, die immer klarer das Streben und Wollen der Allgemeinheit bezeichnet. Ein großer Schritt vorwärts ist seit der ersten Darmstädter Ausstellung getan; aber immer noch sehen wir äußerlich ziemlich deutlich getrennte Gruppen von Schaffenden mit nicht immer klaren Zielen. Daß heute irgendeine grundsätzliche Abgrenzung dieser Grnppen nicht mehr recht stichhalten will, ist sicherlich ein Zeichen gesunder Weiterentwicklung. Ich für mein Teil sehe in den Leistungen, wie sie etwa Bruno Paul und Albin Müller zeigen, die auf einer tüchtigen Überlieferungs-Erfahrung fußend zu ruhiger Klarheit gekommen sind, die für die Allgemeinheit wertvollsten Arbeiten, so hoch ich den befruchtenden und anregenden Einfluß des reinen Kunstschaffens etwa eines Pankok oder Van de Velde einschätze. Ein von jeder Empfindsamkeit und Gemachtheit und jeder falschen Feierlichkeit chemisch reiner Sachstil, in dem Selbsterworbenen wurzelnd, scheint mir für uns Lebende die wahrhaftigste Lebens-Äußerung auf diesem Gebiete zu sein; er ist jeder Aufgabe, der größten und der bescheidensten gewachsen.

Mir fiel deshalb besonders auf, daß die künstlerischen Bestrebungen für den Bauer und Arbeiter einen ausgeprägten Zug spielerisch-empfindsamer Art aufweisen. Er tritt bei den dörflichen Bauten und den Arbeiterhäusern, die seltsamerweise zusammengeworfen werden, in der altertümelnden Gesamt-Erscheinung und in mancherlei Einzelheiten der Ausschmückung zu Tage. Im ganzen steckt natürlich viel Segensvolles und Erziehliches in diesen Bestrebungen, den Weg aus einer nüchternen und verlogenen Bauerei und Umgebung heraus zu weisen, und es ist sehr Tüchtiges geleistet; aber ich habe den Eindruck, als ob man seiner Sache ein wenig fremd gegenübergestanden hätte. Ich vermisse recht häufig den sachlichen Ernst und halte es für gefährlich, daß man in guter Meinung versucht, wertvollen und nicht unmündigen Volksschichten, die beide, aber in durchaus verschiedener Weise, unromantisch und nüchtern-fortschrittlich denken, Masken für Kleider zu geben. Übrigens haben wir heute schon Lösungen für ländliche Hausbauten, die wesentlich sachlicher wirken als der Durchschnitt der auf der Ausstellung gezeigten, und so ist zu hoffen, daß die „Heimatkunst"-Bewegung bald einen gangbaren Weg finden wird. Freilich, der Künstler allein oder der Ästhetiker wird hier garnichts erreichen können; das fiel mir besonders bei den Ver-

LANDTAGS-ABGEORDN. W. POPPITZ UND DIREKTOR B. HERZ—PLAUEN I. V. Arbeiter-Wohnhaus.

suchen Van de Veldes auf, das Bürgeler Töpfergewerbe mit neuen Formgedanken zu befruchten. Wie solche rein persönliche Schaffensart nie Schule machen wird, so kann sie auch nicht Kompromisse schließen; und so kleben die schön gestalteten Griffe an den braven Töpfen mit ihrer harmlos-lustigen Farbigkeit wie etwas ihrer Art Fremdes, ein sichtlicher Beweis für das Mißlingen der Aufgabe. Vorbildlich für die Art, wie solche Auffrischungs-Bestrebungen anzufassen sind, ist das Wirken Hausteins in Oberhessischen Töpferei-Betrieben, das eine Fülle von prächtigen, derb gearteten Stücken hervorgebracht hat.

Noch auf einem anderen Gebiete, das heute recht im argen liegt, scheint mir, abgesehen von dem Gefühlsmäßigen, das ihm innewohnt, ein wenig Empfindsamkeit sich eingeschlichen zu haben und in seinen Gestaltungen, den Friedhofsanlagen zum Ausdruck zu kommen. Ich spreche nicht von den einzelnen Grabmalen, unter denen, ob schlicht oder reich, sehr gute Lösungen vorwiegen; aber ich glaube nicht, daß der Weg, den man für die Friedhofs-Gestaltung andeuten wollte, ein gesunder ist, und werde durch die einführenden Worte des Katalogs, der von einer „intimen Wirkung auf das Gemüt des Trauernden“ spricht, in dieser Meinung bestärkt. Ich weiß nicht, ob heute jemand auf einem allgemeinen Friedhof das Recht auf solche intime Berücksichtigung hat, möchte auch alle hygienischen und wirtschaftlichen Fragen, über die ich nicht unterrichtet bin, aus dem Spiel lassen. Ich habe mich nie mit der Art des Ohlsdorfer Friedhofes bei Hamburg befreunden können, die mit den einzelnen Gräbern Versteck spielt, und andererseits sind mir Anlagen, wie die Pariser Totenstädte oder der Johannisfriedhof in Nürnberg und andere ältere Reihen-Friedhöfe in Deutschland zu Erlebnissen geworden. Daß ein tiefer Zauber auch von manchen dörflichen Kirchhöfen ausgeht, weiß ich wohl; für unsere Frage ist es aber von keiner Bedeutung. Ich glaube, daß wir Heutigen nicht eine künstliche Romantik auf den Friedhöfen erzeugen sollen, die selbst frühere empfindsame Zeiten nicht gekannt haben. Nicht intime Wirkungen sollten wir anstreben, sondern mit dem ganzen Ernst, den die Sache will, nach einem großen, einheitlichen Gedanken gestalten und vor allem ein geeignetes Gelände für unseren Zweck auswählen. Eine straffe Geschlossenheit, die dem sozialen Empfinden entspricht, wird für die Friedhofsanlagen abseits der Kirche immer das Gegebene und Künstlerische sein; das Nebeneinander des Einzelnen und die Ordnung in dem Ganzen ersetzt reichlich durch die Größe, die sich darin ausspricht, die intime Einzelwirkung, die doch auch nicht ausgeschlossen, sogar oft gehoben wird. Die Anlage eines Friedhofs ist recht eigentlich eine gartenkünstlerische Aufgabe, aber nicht eine in des alten Garten-Schriftstellers Hirschfeld Sinne, der von einem „sanftmelancholischen“, einem „feyerlichen“ Garten spricht, sondern durchaus im tektonischen, auf den Rhythmus des Ganzen gerichteten Sinne. Mir scheint, daß in den Bestrebungen, die bei der Dresdner Friedhofs-Anlage zum Ausdruck kommen, noch viel von den landschaftlich-romantischen Gartenidealen steckt, die wir hinter uns zu bringen im Begriff stehen. Und es ist zu bedauern, daß die Ausstellung auf dem Gebiete der eigentlichen Gartenkunst, die sehr der Förderung bedürfte, außer dem kleinen, sehr schätzbaren Gärtchen am

C. FRANCKE, W. BATTERMANN, A. HENNEBERGER—ALTONA. BRUNNEN IN EINEM WARTE- U. ERHOLUNGS-RAUM.
Die musivischen Arbeiten ausgeführt von Puhl & Wagner—Rixdorf.

MAX HANS KÜHNE—DRESDEN. Ausstellungs-Raum. Abteilung Leipziger Buchgewerbe-Künstler.
Malerei über der Tür: Fritz Rentsch—Leipzig.

Hempelschen und den sparsamen Anlagen beim Sächsischen Hause keine größeren Gestaltungen zeigt. Ob nun unsere Friedhöfe durch die immer mehr sich ausbreitende Sitte der Totenverbrennung allmählich ein anderes Gesicht bekommen, vielleicht mehr architektonisch und noch straffer zusammengefaßt werden, müssen wir abwarten. Hier liegt sicher eine schwierige, aber sehr dankbare künstlerische Aufgabe, die ja in Dresden auch berücksichtigt ist. Gegenüber der verschwenderisch geräumigen Art, wie die Urnen hier in der Wandelhalle aufgestellt sind, erinnere ich mich mit Schrecken jener gewürzladenartigen Anlagen, bei denen Leitern zur Benutzung für die oberen Stockwerke bereit stehen.

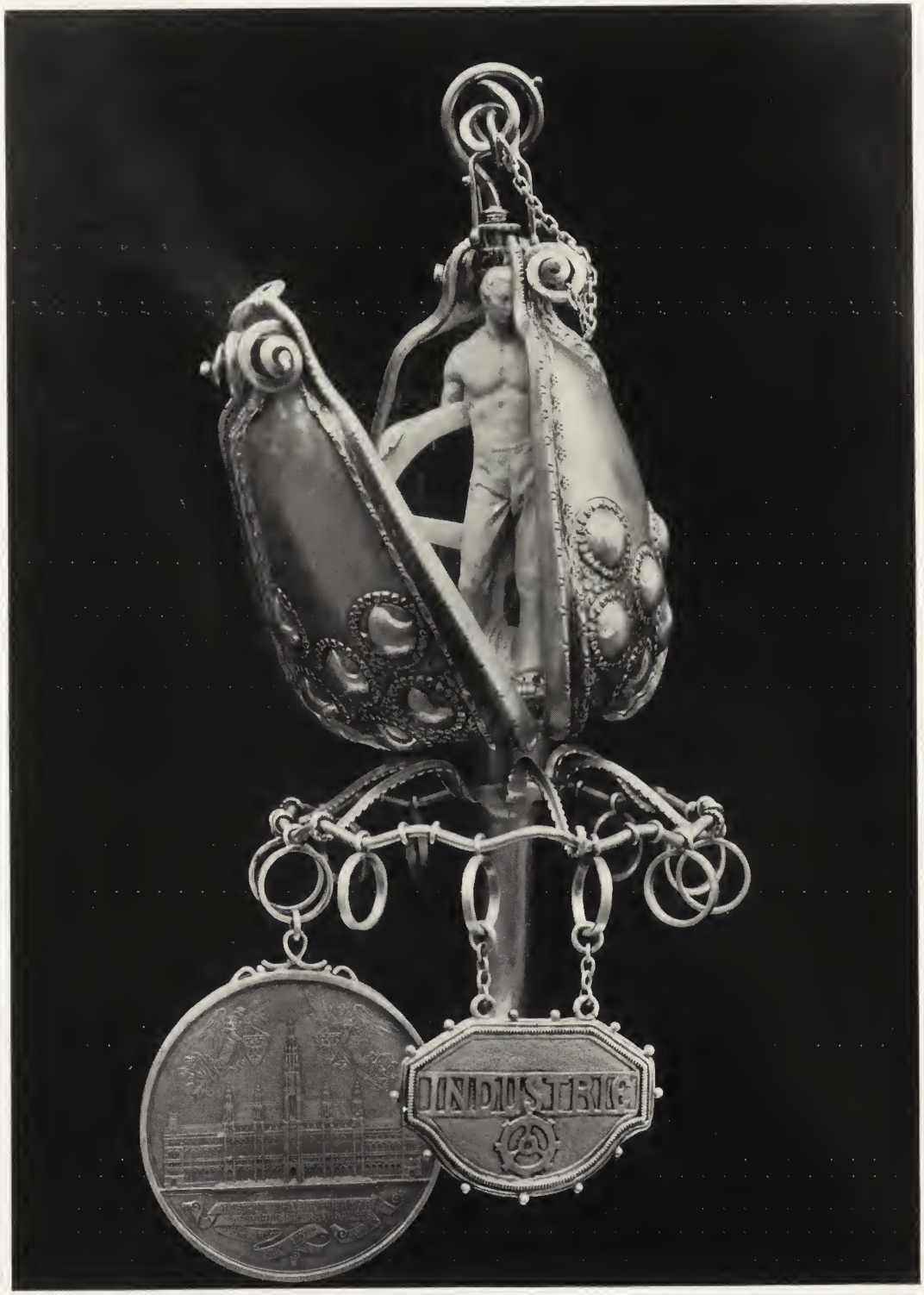
Ein ganz anderes Gebiet, das bei uns in Deutschland recht im argen liegt, ist das des besseren, handgemachten Buch-Einbandes; vielleicht sind aber hier die mangelnden Aufträge mehr schuld, als diejenigen, die sie ausführen könnten. Einzelne Arbeiten von Paul Kersten und Paul Dobert, namentlich die des letzten, zeigen immerhin beachtenswerte Eigenschaften; aber auch wenn man das bessere Deutsche von der jüngsten Frankfurter Ausstellung berücksichtigt, so zeigt doch ein Vergleich mit den in der Abteilung „Techniken“ ausgestellten Einbänden in Handarbeit von Cobden-Sanderson, Cockerell u. a., wie weit uns die Engländer mit ihrer nie unterbrochenen Geschmackskultur hier voraus sind. Freilich, das Hinübersehen nach England kann uns nur mittelbar helfen; einzig das Schaffen in der eigenen Art wird uns wertvolle Bereicherung bringen.

Arbeiten, die mit der Buchkunst Zusammenhang haben, sind die Buntpapiere von Frau L. Behrens. Diese handgemachten Papiere stehen in der Tat ganz wesentlich höher als unsere guten Maschinen-Erzeugnisse; in den Unregelmäßigkeiten des Musters und in der farbigen Erscheinung ist etwas Naiv-Unbekümmertes und Freudiges, das ihnen derbe und zugleich feine Reize gibt. Schade ist es, daß dieses einfache Arbeitsverfahren, bei der die Kleisterfarben auf dem einzelnen Bogen mit der Hand oder mit härteren oder weicheren Hilfs-Gegenständen gemustert, getupft, gewischt, auch in anderer Art aufgetragen werden, so wenig mehr angewendet wird, während es früher jeder Buchbinder für den eigenen Bedarf anwenden konnte.

Eine andere, sehr alte Arbeitsweise, welche die Holländer meines Wissens zuerst aus Ostindien nach Europa gebracht haben, ist besonders glücklich bei einigen Stoffen angewendet, die im Raum der Düsseldorfer Schule ausgestellt sind. Es sind da so wundervolle farbige Reize durch das Wachs-Aufgußverfahren erreicht, daß man den Eindruck dieser Batiken wohl, wie Multatuli in seinen Javanischen Erzählungen mit dem geheimnisvollen Farbenreichtum alter Kirchenfenster vergleichen kann.

Von bedruckten Stoffen haben mir vor allem die Kattune von E. R. Weiß gefallen, die sich durch einen außerordentlich feinen Farbengeschmack auszeichnen. Er hat sie in seinem Hagener Zimmer sehr vielseitig verwendet, und sie geben dem Raum eine überaus frische, behagliche und klare Grundstimmung. Da auch die Raumgliederung sehr glücklich gelöst und beherrscht ist, so kann man dort recht nachdenksam allerlei Dingen nachsinnen und Anmerkungen daraus machen. Victor Zobel.

PROFESSOR KARL GROSS—DRESDEN. TAFEL - AUFSATZ FÜR DIE STADT DRESDEN. SILBER UND ELFENBEIN.



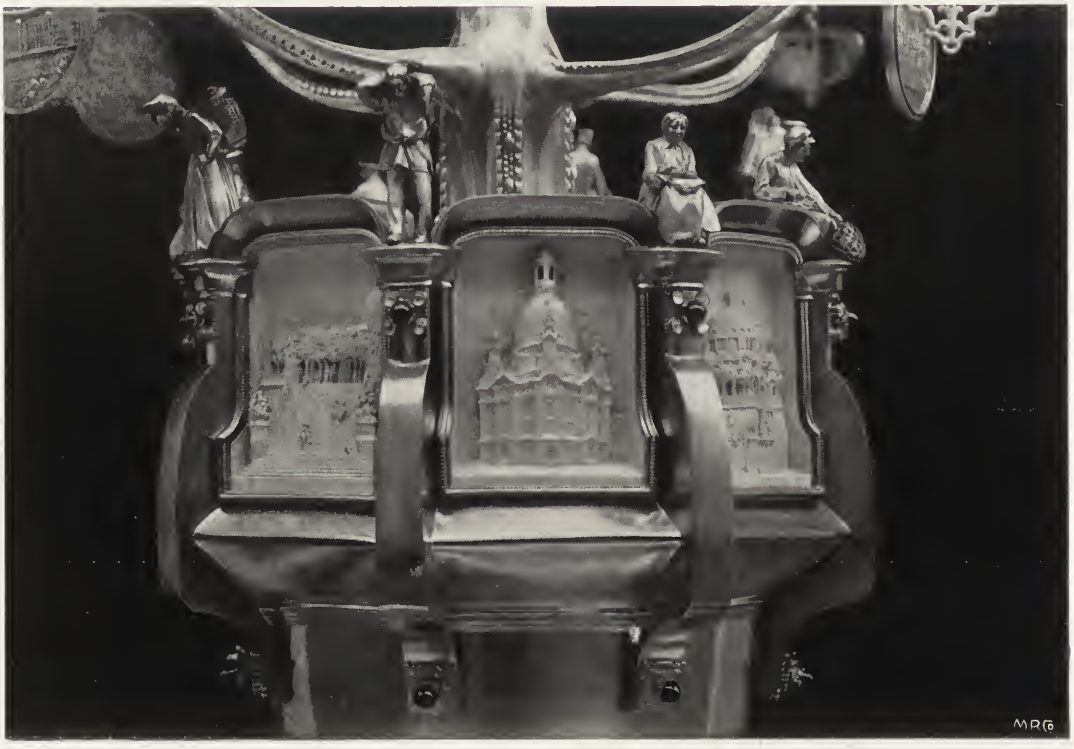
PROFESSOR KARL GROSS—DRESDEN.

FRUCHT-KAPSEL VON VORSTEHENDEM TAFEL-AUFSATZ.
Elfenbeinfigur »Industrie« nach Entwurf von August Hudler †.

EIN TAFEL-AUFSATZ FÜR DIE STADT DRESDEN.

Zu den wichtigsten Endresultaten der Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung, das noch besonders klar sich darstellt durch die auf dieser Ausstellung versuchte scharfe Trennung von Kunst-Handwerk und Kunst-Industrie, gehört die Feststellung, daß es allem Anscheine nach ein reiches, entwickeltes Kunst-Handwerk, trotz des bedeutenden Aufschwunges der angewandten Kunst und des ihr von allen Seiten entgegengebrachten Interesses noch nicht wieder gibt. Zwar finden sich hier Werke genug, an denen die Hand des Menschen kräftig, ja fast ausschließlich mitgearbeitet hat, die darum auch mit Recht den Namen kunsthandwerkliche Erzeugnisse tragen, doch die höchste Ausbildung dieser Kunst, diejenige, an der man die ganze Liebe und den ganzen Fleiß des Menschen empfindet, sie fehlt heute fast noch gänzlich, sie will sich noch immer nicht einstellen. Denn Menschenarbeit ist teuer, doppelt teuer, vergleicht man sie mit dem was eine Maschine für denselben Preis zu leisten vermag, und es fehlen noch immer die Leute, die bei derartigen Arbeiten verschieden genug empfinden, um diesen Preisunterschied nicht als einen ganz unberechtigten anzuerkennen. Auch die öffentlichen Geldkräfte, die des Staats, der Städte, der Kirche usw. haben hier ihre erzieherische Mission noch nicht begriffen. Sind doch die Männer, die sie vertreten, dieselben, die auch in ihrem Privatleben den oben erwähnten künstlerischen Abstand dieser verschiedenartigen Produkte noch nicht zu würdigen verstehen!

Unter diesen Umständen ist es doppelt freudig zu begrüßen, daß auf der Ausstellung diejenige Stadt, die sie in ihre Mauern aufgenommen hat, in dieser Beziehung eine volle Ausnahme bildet, ein kräftig ermunterndes Beispiel gibt. Die Stadt Dresden hat, begünstigt durch eine besondere Stiftung, für ihr neues Rathaus mehreren Dresdner Vertretern der neuen Bestrebungen eine ganze Reihe von Gebrauchs- und Ziergegenständen in Auftrag gegeben, zugleich mit den Mitteln zu ihrer liebevollsten Durchführung. Das Resultat dieser Aufträge liegt nun vor. Hauptstück der-



PROF. KARL GROSS—DRESDEN. Untere Partie vorstehenden Tafel-Aufsatzes.

PROFESSOR KARL GROSS—DRESDEN.

BEKRÖNUNG DES DRESDNER TAFEL-AUFSATZES.
Gruppe in Elfenbein nach Entwurf von August Hudler—Dresden †.

selben ist der silberne Tafelaufsatz von Professor Groß. Ein reiche Früchte tragender Baum in einem Blumen-Behälter, das ist die Grund-Idee desselben. Doch auch nur die Idee. Die Durchführung ist stilisiert, durchaus allem Naturalismus fremd, dafür mit einer Summe von Symbolik und Beziehungen erfüllt, die diesem Werke die tiefere Bedeutung verleiht. Schon der Sockel — freilich wohl als der am wenigsten gelungene Teil des Werks — enthält die Hochreliefs der wichtigsten Dresdner Bauten in Elfenbein, dann folgen auf dem Rand des Behälters kleine sitzende Figuren aus Silber mit Zutaten aus kostbaren farbigen Materialien, als Vertreter der verschiedenen Stände. Die großen hochstrebenden Fruchtkapseln des Baumes aber stellen sich als Behälter für kleine, in Elfenbein geschnitzte, alle möglichen Tugenden und sonstigen Begriffe symbolisierende Figuren nach Entwürfen des verstorbenen Dresdner Bildhauers Hudler heraus. Es ist die Absicht, bei Festlichkeiten nur diejenigen der Kapseln zu öffnen, deren Inhalt auf das Fest Bezug hat, gewiß eine sinnvolle Idee, die immer neue Kombinationen zuläßt, darum auch immer wieder diesem Werk einen neuen Charakter zu verleihen vermag.

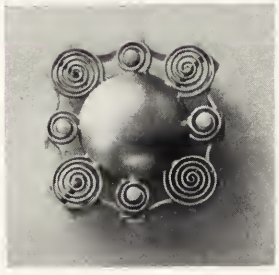
Die übrigen Arbeiten für die Stadt Dresden sind kleiner. Da ist eine Wahlurne in Bronze von Prof. Schumacher, ein mit Email verziertes Tintenfaß von Erich Kleinhempel, das goldene Buch der Stadt Dresden von Prof. Gußmann usw. Auch für alle diese Werke waren Mittel genug vorhanden, um eine wirkliche Vertiefung in die Arbeit zu ermöglichen, in einem Maße, wie es nur selten den heutigen Künstlern geboten wird. Diese Werke nehmen daher in der Tat eine ganz besondere Stellung auf der Ausstellung ein, sie beweisen eben, daß nur derartige Aufträge das Kunst-Handwerk wirklich zur höchsten Höhe erheben können, weshalb es in seinem Interesse dringend zu wünschen wäre, daß durch die Dresdner Ausstellung veranlaßt, dem Beispiel, das Dresden hier gegeben, bald eine reiche Nachfolge zu Teil werden möge. — E. Z.

PROF. KARL GROSS DRESDEN.

Fruchtkapseln vom Tafel-Aufsatz.
Elfenbeinfigur »Handel« nach Entwurf von August Hudler †

ERICH KLEINHEMPEL—DRESDEN.

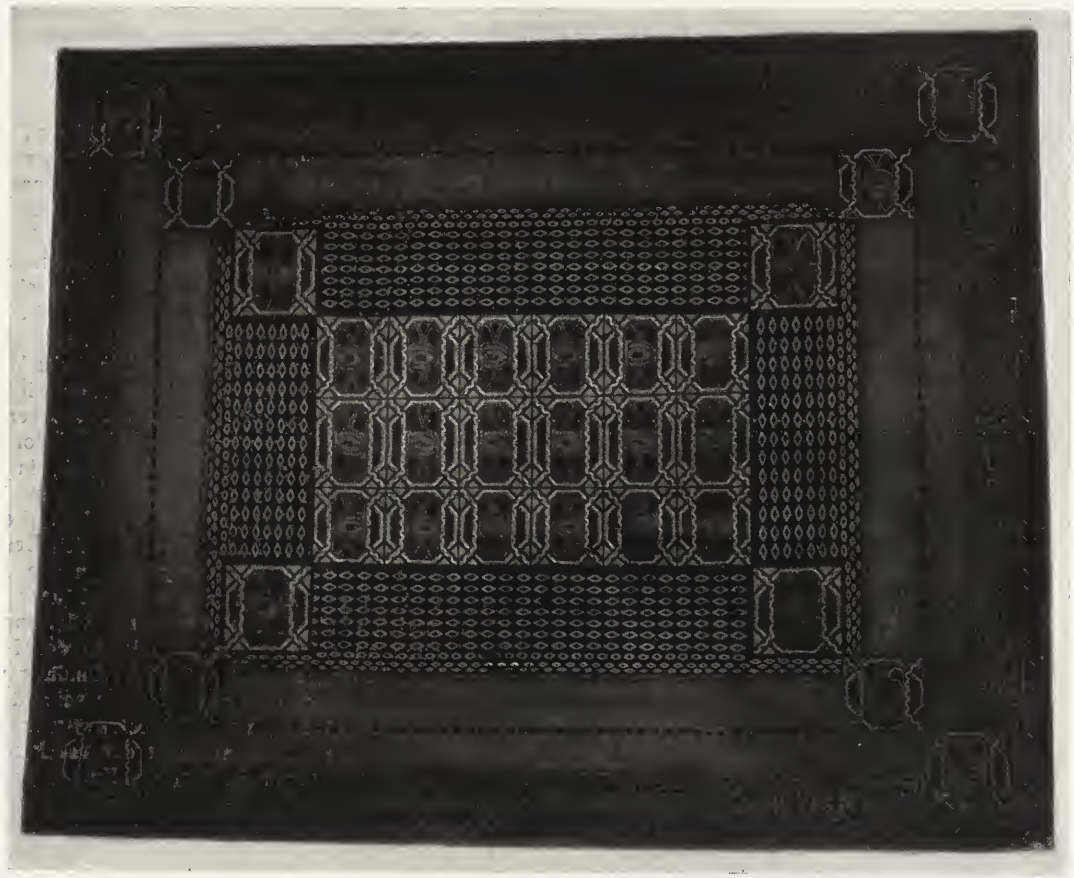
KOLLIER UND KAMM IN VERGOLDETEM SILBER.
Ausführung: Theodor Fahrner—Pforzheim.



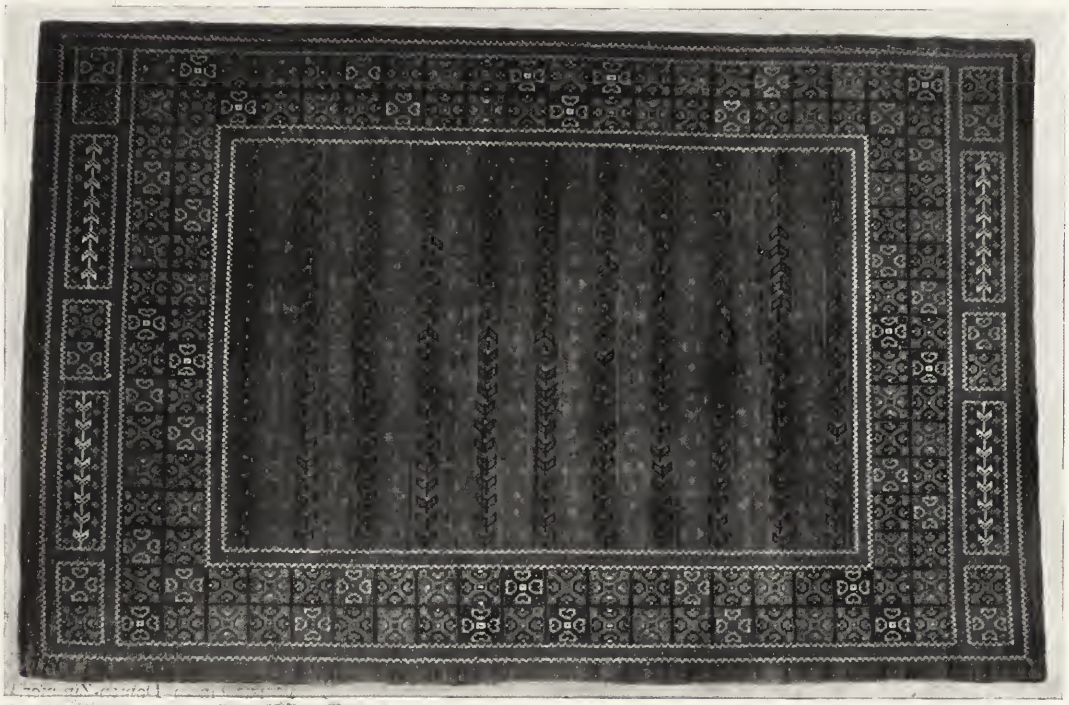
ERICH KLEINHEMPEL. SCHMUCK IN VERGOLDETEM SILBER. AUSF.: THEODOR FAHRNER—PFORZHEIM.

VEREINIGTE WESTERWALDER KERAM FABRIKEN ZU HÖHR-GRENZHAUSEN. VERSCHIEDENE GEFÄSSE.

A. BERNHEIM (ATELIER FAHRNER)—PFORZHEIM. HALS-SCHMUCK U. KETTE. Ausf.: Theodor Fahrner—Pforzheim.



ERICH KLEINHEMPEL—DRESDEN. HANDGEKNÜPFTER TEPPICH. Ausf.: Vereinigte Smyrna-Teppich-Fabriken—Berlin.



ATELIER DER VEREINIGTEN SMYRNA-TEPPICH-FABRIKEN—BERLIN. HANDGEKNÜPFTER TEPPICH.

NEUGESTALTETE KLAVIERE

AUF DER III. DEUTSCHEN KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG DRESDEN 1906.

Klavier und Orgel, für das Ohr der Inbegriff aller Harmonien, stellen für das Auge in der Regel desto schlimmere Dissonanzen dar. Nur zu oft stört die Orgel das weite Kircheninnere durch den Parallelismus ihrer Pfeifen, durch den unruhigen Glanz ihres Metalls. Das Klavier dagegen verletzt durch die Unschönheit seines Aufbaues, der beim Pianoforte so hart gegen das senkrechte schwere Gehäuse der Saiten den schmalen, vorspringenden Tastenkasten schiebt, beim Flügel zu einer langweiligen Flächenausdehnung gelangt, die nur auf wenigen weit auseinander gespreizten Füßen ruht und sich auch noch des unorganischen Anhängsels des Pedalhalters, erfreut, beide Instrumente haben dann noch den Nachteil, daß sie infolge ihrer aus musiktechnischen Gründen zu ihrer Breite niedrigen Höhe nicht dekorativ an der Wand wirken können, und daß sie immer an anderer Stelle gekauft, als unser Mobiliar, diese andere Bezugsquelle in der Regel nur allzu deutlich verraten. Sie wirken wie Fremdkörper in unseren Zimmer-Einrichtungen.

Aus diesen Gründen haben, wie man auf der Dresdner Ausstellung sehen kann, die neuen Bestrebungen auf dem Gebiete der dekorativen Kunst mächtig Wandel zu schaffen gesucht. Wie man eine Orgel geschmackvoll in einen Kirchenraum einfügen kann, das hat, wie bereits früher erwähnt, Fritz Schumacher hier in seinem protestantischen Kirchenraum gezeigt: Die Orgel ist da gleichsam zum Ornament geworden, ihr Schimmer zum koloristischen Grundelement. Versuche aber, auch das Klavier künstlerisch zu gestalten, finden sich auf der Ausstellung erstaunlich viele. Sie zeigen die mannigfachsten Lösungen, darunter auch manche schon recht gelungene, so daß kein Zweifel mehr darüber sein kann, daß dies Musikinstrument sich künftig unsren Wohnungen harmonischer anzupassen verstehen wird.

Zuerst von den Flügeln! Da ist ein solcher im Empfangszimmer Grenanders, der alle Formen dieses Instrumentes, so weit wie möglich, in die Kurve zwingt. Auch die drei dicken Beine streben in gekrümmten Umrißlinien empor. Das Pedal aber wird durch große Metallbügel mit den Beinen zur Seite verbunden. Sie durchbrechen sie und haften erst an der Außenwand des Gehäuses an, haben zugleich aber den Entwerfer gezwungen, Metall auch an anderen Stellen z. B. an den Fußenden anzubringen, obwohl solche Verbindung von Metall und Holz kaum sehr zu empfehlen sein dürfte. Mit diesem Flügel hat, von der Metallverwendung abgesehen, eine gewisse Ähnlichkeit der von Pankok in seinem Festraum, nur ist hier die Kurvung noch

MAX ALEXANDER NIKOLAI.

Partie aus einem Damen-Zimmer.

Ausführung: Werkstätten für Deutschen Hausrat, Theophil Müller – Dresden.
Pianino: Ernst Kaps–Dresden. Teppich: Wurzner Teppich- u. Velours-Fabriken.

J. V. CISSARZ—DARMSTADT.

PIANINO IN EICHE.
Ausführung: Ferd. Thürmer—Meissen.

PROFESSOR A. GRENANDER—BERLIN.

PIANINO IN MAHAGONIHOLZ.
Ausführung: W. Briese—Berlin SW.

lebendiger, ausdrucksvoller, mehr à la Pankok ausgefallen. Auch kann als eine sehr glückliche Lösung, das Darüberlegen breiter Kämpfer über die Beine bezeichnet werden. Der schroffe Übergang von den weit auseinanderstehenden Beinen zum breiten Saitenkasten wird dadurch sehr gemildert, eine Neuerung, die nicht unbeachtet bleiben sollte.

Den vollen Gegensatz zu diesen beiden Leistungen bildet der Flügel von Peter Behrens in seinem Musiksaal. Hier ist, entsprechend seiner jetzigen dekorativen Neigung, die Kurve, so weit es ging, völlig in die gerade Linie umgesetzt worden. Nur auf der rechten Seite zeigt der Seitenbehälter eine Krümmung. Daneben ist an die Stelle der drei Füße eine Pilasterstellung von je drei Pfeilern getreten und auch das Pedal hat, wie die ganze Ornamentik verwandte Formen angenommen. Ähnliche Gestaltungen haben Fritz Schumacher und Erich Kleinhempel versucht. Doch ist der Behrens'sche Versuch in dieser Art der konsequenteste.

Die originellste Komposition eines Flügels jedoch findet sich bei Kreis. Kreis ist allen Traditionen am freiesten gegenüber getreten: statt der üblichen drei dicken Beine gibt er hier deren fünf dünne, verbindet sie – wohl schon der Stützung wegen – durch Querleisten und zieht auch das Pedal in dies System durch Querleisten hinein. Das immer sonst so schwerfällige Instrument, dem wohl nur die Ironie den Namen Flügel gegeben hat, erhält dadurch etwas ungemein Graziöses, Schwebendes, wie man es bei diesem Instrument noch kaum gesehen hat.

Ihren Schmuck erhalten alle diese Instrumente durch eine heitere Intarsia. Der übliche schwarze Trauermantel, der dies Instrument bisher merkwürdiger Weise immer auszeichnete, ist hier von allen abgelehnt worden. Damit ist sein Urteil gesprochen.

Das aufrechtstehende Pianoforte ist unzweifelhaft am besten von Grenander gestaltet worden. Er konstruiert es konsequent ins Rechteck, stützt den Tastenkasten auf senkrechte Pfosten und zieht das Saitengehäuse rahmenartig nach vorne. Einmal neben diesem gleichfalls angebrachte Pfosten dienen zugleich als Leuchterhalter. Noch konsequenter hat Kreis dann das ganze Klavier zu einem rechteckig geschlossenen Kasten gestaltet, den man, wenn man spielen will, nach oben und vorne zu aufklappen muß. Eine andere Lösung von ihm zieht die Seitenwände koulissenartig nach vorne bis zur Flucht des Tastenkastens und läßt sie in belebter Silhouette sich zum Boden herabsenken. Dagegen hat Olbrich in seinem Entwurf konstruktiv nicht viel geleistet. Er trennt Gehäuse und Tastenkasten scharf durch die Farbe, indem er jenes grau, diesen rot färbt, zerreißt aber dadurch das Möbel, um schließlich nur einen pikanten Farbeneffekt zu erreichen. –

Ernst Zimmermann – Dresden.

ERICH KLEINHEMPEL—DRESDEN.

Flügel in Silber-Ahorn mit Intarsien.
Ausführung: Ferd. Thürmer—Meissen.

OSWIN HEMPEL—DRESDEN. Harmonium.
Ausführung: Harmonium-Fabrik J. T. Müller—Dresden.

Die in vorstehendem aufgestellte und begründete Forderung, daß das Piano oder der Flügel in seiner äußeren Erscheinung sich dem übrigen Mobiliar eines Wohnraumes anpassen soll, ist selbstverständlich auch auf das Harmonium zu übertragen. Es ist sehr erfreulich, daß zu deren Befriedigung schon ganz beachtenswerte Leistungen auf der Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung vorhanden sind. Die beiden nebenstehenden Abbildungen, nach Entwürfen von Oswin Hempel und Margarete Junge, mögen hierfür ein Beleg sein.

Da die Abbildungen der verschiedenen Pianos der Dresdner Ausstellung nicht alle in unmittelbarer Nähe des vorstehenden Aufsatzes sich befinden, mag hier ein Verzeichnis der noch in Betracht kommenden Abbildungen folgen.

Seite 621 Piano, Entwurf: Professor A. Grenander—Berlin, Ausführung: Ernst Kaps—Dresden.

Seite 623 Flügel, Entwurf: Professor A. Grenander—Berlin, Ausführung: Gast & Co.—Berlin.

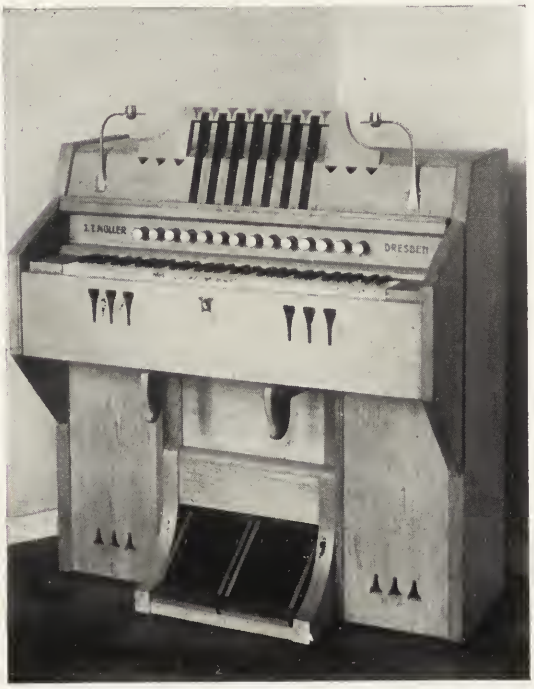
Seite 686 Piano, Entwurf: Maler E. R. Weiß, Ausführung: Roth & Junius—Hagen.

Seite 689 Flügel, Entwurf: Prof. B. Pankok—Stuttgart, Ausführung: Schiedmayer—Stuttgart.

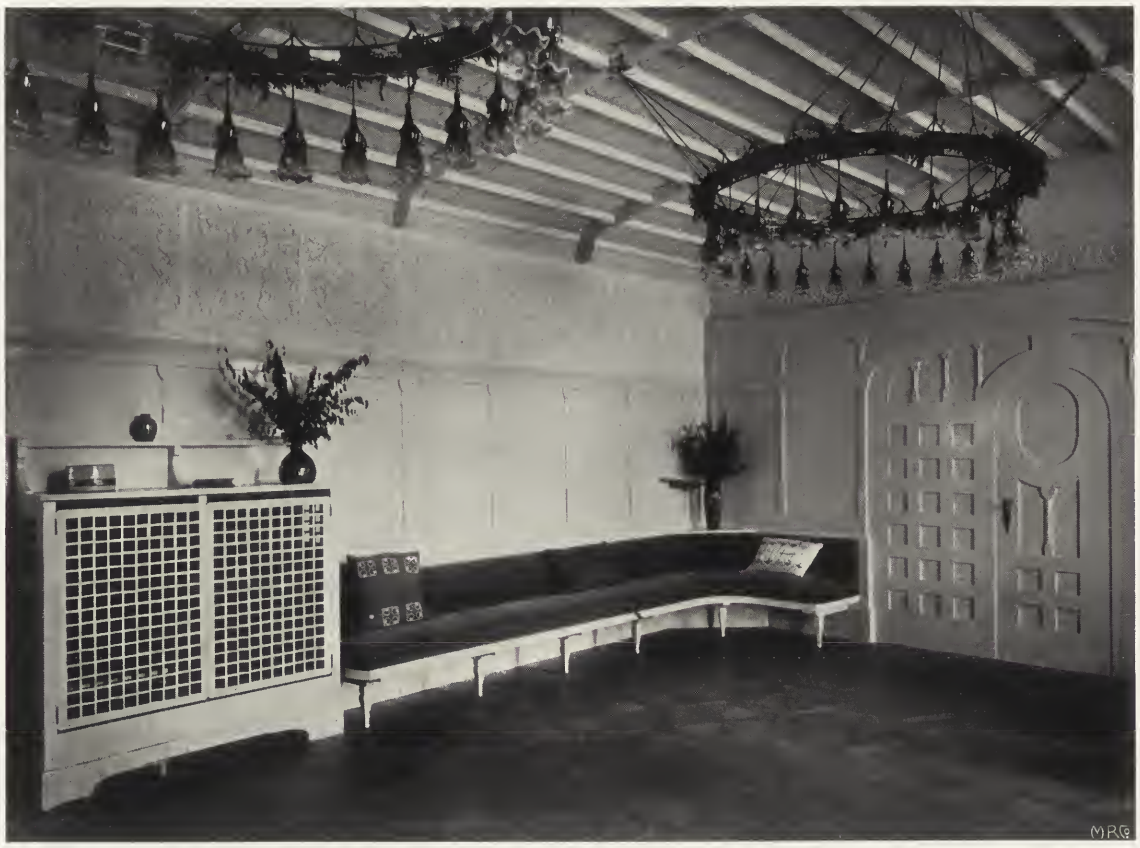
Seite 753 Flügel, Entwurf: Prof. Wilh. Kreis—Dresden, Ausführung: Ibach & Sohn—Barmen.

Seite 756 Flügel, Entwurf: Professor F. Schumacher—Dresden, Ausführung: Pianofortefabrik Ernst Kaps—Dresden.

DARMSTÄDTER KÜNSTLER-KOLONIE. (Nachtrag zu Seite 744.) Zu den Mitteilungen über die Darmstädter Künstler-Kolonie auf S. 744 dieses Heftes erhalten wir in letzter Stunde noch folgenden Nachtrag: Da unsere Ausführungen bezüglich der Mitwirkung des Herrn J. J. Scharvogel im Unterrichtsplan der Lehrateliers nicht ganz klar gefaßt sind, weisen wir hier besonders darauf hin, daß Herr Scharvogel, der Leiter der Großherzoglichen keramischen Manufaktur, eine eigentliche Lehrstelle bei den neuzugründenden Lehrateliers nicht übernehmen wird. Weiter können wir mitteilen, daß die Absicht besteht, in nicht zu ferner Zeit die neue Gründung zu verstaatlichen. Man will jedoch vorab sehen, wie sich die ganze Sache entwickelt, dann dürfte etwa in Jahresfrist die Regierung den Ständen eine Vorlage, betreffend die Verstaatlichung der Künstler-Kolonie und des Lehrateliers machen. Durch Annahme dieser Vorlage würde naturgemäß das ganze Unternehmen auf eine sichere Grundlage gestellt werden und dessen Fortbestehen und Weiter-Entwicklung auf Jahre hinaus garantiert sein.



MARGARETE JUNGE—DRESDEN. Harmonium.
Ausführung: Harmonium-Fabrik J. T. Müller—Dresden.



RICHARD RIEMERSCHMID — MÜNCHEN.

Musik-Zimmer.
Ausführung; Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst.

DIE KARLSRUHER JUBILÄUMS-KUNST-AUSSTELLUNG.

Die Karlsruher Jubiläums-Kunst-Ausstellung ist zur Feier der goldenen Hochzeit des Großherzogs-Paares und des 80. Geburtstages des Großherzogs vom Karlsruher Kunstgewerbeverein und der Karlsruher Künstlerschaft gemeinsam veranstaltet worden. Aus mancherlei Projekten ging schließlich die Verwirklichung folgenden Gedankens hervor. Die Gesamt-Ausstellung wurde in die Räumlichkeiten des ehemaligen von Weinbrenner erbauten Markgrafen-Palais verlegt. Sie trennt sich in zwei in sich abgeschlossene Teile: moderne Raumkunst, wofür der Leiter der Ausstellung Direktor Hoffacker im Hof des Markgrafen-Palais ein besonderes, etwa zwanzig Räume (Zimmer, Vorräume usw., um einen zentralen Hof gelegt) umfassendes, interessant gruppiertes, durch Vorgärten geschmücktes Ausstellungs-Gebäude geschaffen hat. Und Werke der Malerei, der Plastik und des Kunsthandwerks, für die das Obergeschoß des Markgrafen-Palais eingeräumt worden ist. Aus mancherlei Rücksichten auf die festliche Veranlassung der Ausstellung war es geboten, diese Trennung durchzuführen.

Hindernisse anderer Art machten es unmöglich, mit der die Raumkunst umfassenden Abteilung bis zum Tag der Ausstellung in allen Einzelheiten fertig zu werden. Von bekannteren Künstlern haben sich außer dem Ausstellungsleiter selbst u. a. Max Läuger, Frau Elisabeth Schmidt-Pecht, Fritz Geiges, von jüngeren Künstlern Pfeifer und Großmann u. a., mit der Ausstattung ganzer Interieurs beteiligt. Daß man hier einzelne Lücken bemerken wird, lag begreiflicherweise nicht in der Tendenz der Ausstellungsleitung, sondern an äußern, zum Teil durch die drängende Kürze der Zeit entstandenen Schwierigkeiten. Ebenso daß die Grenze des künstlerisch Persönlichen nicht überall streng eingehalten werden konnten, daß hie und da etwas vom »Jugendstil« spukt. Im ganzen ist die wohlgemeinte Absicht anzuerkennen, innerhalb der Schranken gegebener Möglichkeit,

RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN.

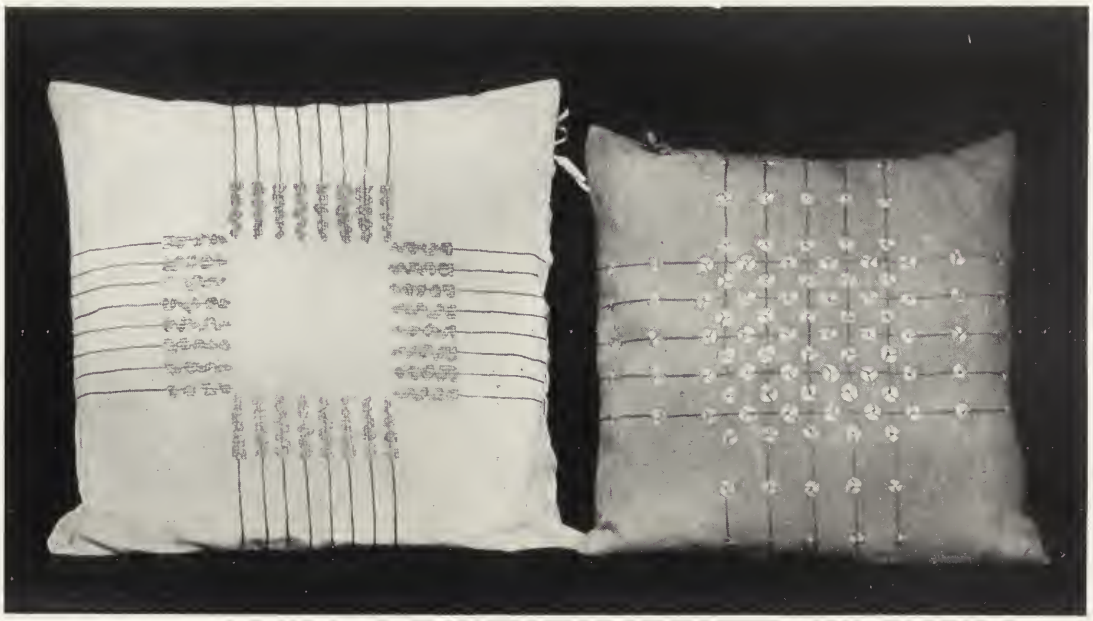
MUSIK-ZIMMER.

Ausführung: Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst.

LOTTE RUDOLF & ERNA ELM—DRESDEN. Buch-Einbände.

der modernen Raumkunst auf der Ausstellung den ihr gebührenden Platz zu verschaffen.

Im Obergeschoß des Markgräflichen Palais, das in der Hauptsache Werke der Malerei und Plastik aufnimmt, ist das Kunstgewerbe in größeren Kollektionen u. a. durch einen Raum mit Werken der Großherzoglichen Majolikamanufaktur (mit einer Auswahl der bekanntesten älteren und neueren Arbeiten von Süs, Thoma, Würtemberger u. a.) vertreten; die weibliche Kunsthandarbeit durch ein im Empiregeschmack ausgeführtes Wohnzimmer (mit Arbeiten der Kunststickereischule des badischen Frauenvereins nach Entwürfen von Thoma, Baer u. a.), eine Kol-



ANNA PANTOLSKA—BERLIN. Kissen mit farbiger Stickerei.

LOTTE RUDOLF & ERNA ELM—DRESDEN. Gestickte Kissen und Deckchen.

lektion von allerlei moderner Textilkunst der Karlsruher Malerinnen-Schule. Die Pforzheimer Schmuckindustrie hat neben ihrem althergebrachten Genre auch manche Probe guten modernen Künstlerschmucks gebracht. Im übrigen gilt vom kunstgewerblichen Teil dieser ganzen Abteilung dasselbe, wie von der Malerei und Bildhauerei: es lag im Sinn einer Huldigung der Künstlerschaft an ihren Landesfürsten, daß der Maßstab nicht zu streng genommen, sondern eine möglichst vollzählige Repräsentation des badischen Landes ermöglicht wurde. Dem entspricht denn auch Niveau und Charakter der auf der Ausstellung vertretenen Flächenkunst und

FRAU GERTRUD LORENZ—DRESDEN U. KORB-WAREN-FABRIK JULIUS MOSLER—MÜNCHEN.

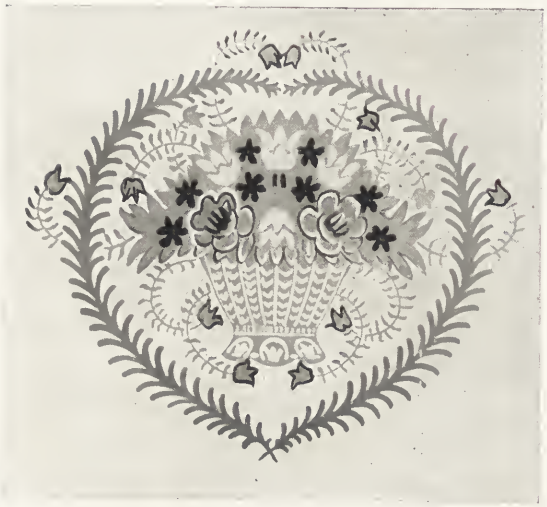
Garten-Zimmerchen mit Stickereien und Korbmöbel.

Plastik. Wenn wir aus der Gesamtzahl der eingesandten Kunstwerke eines herausgreifen, so liegt das an dem besonderen Interesse, das es als eine Art von zusammenfassendem künstlerischem Dokument von Hans Thomas jetziger Lebensperiode beansprucht: es ist eine große, nach Art eines Triptychon mit Fries in 6 Felder geteilte Geburt Christi. Einige andere führenden Repräsentanten des Karlsruher Kunstlebens haben Werke aus älterer und neuerer Zeit zugleich ausgestellt: so u. a. Schönleber, Trübner, Dill. Das ergibt manche interessanten Vergleichspunkte für die Richtung, die ihre Entwicklung genommen hat. In der Graphik geben die Künstler-Steinzeichnungen (Wandschmuck, Plakate u. a.) des Karlsruher Künstlerbundes eine übersichtliche Auswahl aus dem reichen Bestand der aus seiner Werkstätte hervorgegangenen Schöpfungen vervielfältigender und popularisierender Flächenkunst. In der Plastik ist das Porträt (Dietsche, Taucher, Feist, Volz u. a.) besonders reich und gut vertreten. K. WIDMER—KARLSRUHE.

ADALBERT NIEMEYER—MÜNCHEN.

VORPLATZ.

Ausgef. von den Werkstätten für Wohnungs-Einrichtung: Karl Bertsch — München.



PAUL RÖSSLER—DRESDEN.
DEKORATIVE MALEREIEN.

AN DER DECKE BEI DEN
VERKAUFS-RÄUMEN. *

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND XVIII

April 1906 – September 1906.

Text-Beiträge:

	Seite
Constantin Meuniers »Denkmal der Arbeit«. Von Dr. Fritz Wolff — Berlin . .	405
Kassette für den Kaiser von Österreich . .	417—420
Klagen der Künstler. Von Dr. E. W. Bredt — München	421—444
Zur Revision des Japanismus. Von Robert Breuer — Berlin-Wilmersdorf . .	445—448
Phantasie und Erfindungsgabe. Von Wilhelm Michel — München	449—461
Ein Ausstellungsgebäude für Darmstadt . .	462
Wettbewerb: Rosengarten in Worms . . .	462
Hermann Urban—München. Von W. Ritter	469—488
Marcus Behmer. Von Fr. Wichert . . .	489—497
Mäcenatentum. Von Rudolf Klein . . .	501—508
Eugène Carrière. Von Wilhelm Michel .	508—512
Die Güldenkammer des Bremer Rathauses. Von Dr. K. Schäfer	513—520
Zur Kultur des Schaufensters. Von Prof. Karl Widmer—Karlsruhe i. B. . .	522—523
Keramische Erzeugnisse	525—531
Eine deutsche Dorf-Anlage in den Ostmarken. Von Dr. Hermann Warlich . . .	533—535
Ein moderner Kunstsalon in München. Von Wilhelm Michel — München . . .	537—544
Über dekorative Werte. Von Moriz Otto Baron Lasser — München	544—549
Die Anfänge einer neuen Architektur-Plastik. Von Dr. Erich Willrich	551—565
Silberarbeiten von Alexander Fisher. Von E. Z.	569—572
Internationale Buchbindekunst-Ausstellung in Frankfurt a. M. März bis Mai 1906. Von v. Trenkwald	573—579
Zum Ex-libris-Wettbewerb. Von K. E. Graf zu Leiningen-Westerburg — München	588—592
Redaktioneller Wettbewerb: Aschen-Urnen .	593
III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung. Von E. Zimmermann — Dresden . . .	595—606
Anregungen und Vorschläge zur Erweiterung des Programms unsrer kunstgewerblichen Ausstellungen. Von Alexander Koch	609—618
Die deutsche Kunst-Ausstellung in Köln 1906. Von Rudolf Klein — Berlin . . .	621—636
Das Bismarck-Denkmal zu Hamburg. Von F. W.	644
Wintergarten mit Wandelgang. Von Kuno Graf Hardenberg — Dresden . . .	648—651
Neue Brunnen und Denkmäler von Franz Metzner. Von Jos. Aug. Lux — Wien	659—668
Die Museums-Halle für Weimar. Von Kuno Graf Hardenberg — Dresden . . .	673—675
Mißstände und Mißverhältnisse im Kunstleben Schleswig-Holsteins. Von Wilhelm Schölermann — Kiel	680—705
Kollektiv- und Massen-Ausstellung. Von Wilh. Michel — München	707—709
Neue Porzellane der Königl. Sächsischen Porzellan-Manufaktur zu Meißen. Von Georg Lehnert — Berlin	710—714
Das Kunstgewerbe auf der Landes-Ausstellung in Nürnberg. Von A. Jaumann . .	714—718
Kirchliche Kunst auf der III. deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden. Von Ernst Zimmermann — Dresden . .	720—730
Plakat-Wettbewerb für die Jubiläums-Ausstellung in Mannheim 1907	731
Ernst Liebermann — München. Von Georg Muschner — München	733—740
Moderne Bauten an alten Straßen?	740—741
Von der Darmstädter Künstler-Kolonie . .	742
Typisches und Neues in der Raumkunst auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden. Von Dr. E. Zimmermann — Dresden	747—766
Anmerkungen zur Dresdner Ausstellung. Von Victor Zobel — Darmstadt	768—771
Ein Tafel-Aufsatz für die Stadt Dresden . .	774—777
Neugestaltete Klaviere auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden. Von Ernst Zimmermann — Dresden . .	782—784
Darmstädter Künstler-Kolonie. Nachtrag . .	785
Die Karlsruher Jubiläums-Kunst-Ausstellung. Von Prof. Karl Widmer — Karlsruhe	786—790

Illustrationen und Vollbilder:

Architektur S. 421, 424—426, 442, 443, 533 bis 536. 595. 597—601. 648, 768, 769; Ausstellungs-Bauten S. 595—601, 768—769; Ausstellungssäle S. 444 bis 446, 547—550, 710, 771; Beleuchtungs-Körper S. 625; Beschläge S. 524; Blumenhalter S. 647; Brunnen S. 551, 553, 649, 658, 749, 770; Bucheinbände S. 573—587, 594, 788; Buchschmuck S. 489—512, 668; Denkmäler S. 595, 659—665; Exlibris S. 490, 491, 512, 588—593; Fächer S. 450—453; Gartenanlagen S. 465—468; Gemälde S. 469, 472—487, 538—545; Grabmäler S. 552, 554, 558, 726—731; Hallen S. 427, 428, 670, 671, 692, 693, 762, 763; Hofanlagen S. 694; Holz-Schnitzereien S. 564, 568; Innenräume, kirchliche S. 602—607, 721—725; Innenräume, diverse S. 427; Kamine S. 516, 518, 519, 616, 625, 680, 752, 758, 765; Kapitäle S. 522, 523; Kassetten S. 416—420; Keramik S. 525—532, 644, 645, 648—658, 711—718, 780; Kunstverglasung S. 606, 610, 611, 688; Lederarbeiten S. 520, 521, 573—587; Malerei (dekorative) S. 673—679, 733—745, 792; Medaillen und Plaketten S. 556, 560, 562, 563; Metall-Arbeiten S. 518, 519, 524; Möbel, diverse S. 447—449; 458, 459, 520, 682, 683, 759; Möbelstoffe S. 642, 643; Pianos S. 449, 621, 686, 753, 782—785; Plakate S. 463, 732; Plastik (figürlich) S 402, 403, 406—414, 422, 423, 441, 488, 551—568, 595, 659—667, 695—697, 711—717, 721, 722, 749, 772—777; Plastik (ornamental) S. 416, 522, 523; Porzellan S. 525—529, 710—718; Schmucksachen S. 566, 778—780; Silber-Arbeiten S. 416—419, 569—572, 697, 772—777; Stickereien S. 636—639, 708, 709, 788—789; Tafelgerät in Metall S. 697, 772—777; Tafelgerät in Porzellan S. 718; Tapeten u. Wandbekleidung S. 521, 567, 642, 643; Teppiche S. 639, 781; Portale und Türen S. 514, 515, 721, 722; Uhren S. 646; Veranda S. 634, 635; Vorzimmer und Korridore S. 618, 619, 684, 685, 696, 791; Wandelgang S. 429, 653; Wintergarten S. 649, 658; Zeichnungen S. 470, 471, 489—512, 537; Zimmer (Bibliothek und Lesezimmer) S. 440, 755; Zimmer (Billard- und Spiel-Zimmer) S. 435, 436, 760, 761, Zimmer (Damen-Zimmer) S. 437, 613—616; Zimmer (Herren-Zimmer und Arbeits-Zimmer) S. 438, 439, 454, 455, 632, 633, 681, 698; Zimmer (Musik-Zimmer S. 622, 623, 689, 786—787; Zimmer (Salon- und Empfangs-Zimmer) S. 456, 457, 460, 699, 750—754; Zimmer (Schlaf-Zimmer) S. 641, 706, 707; Zimmer (Sitzungs-Zimmer) S. 513, 767; Zimmer (Speise-Zimmer) S. 432—434, 640, 691, 704, 705, 766; Zimmer (Wohn-Zimmer) S. 620, 628, 629, 687, 701—703, 756, 757; Zimmer, diverse S. 430, 431, 626, 627, 698, 719, 790.

Beilagen:

	Seite.
»Denkmal der Arbeit«. Von Constantin Meunier—Brüssel	402—403
Mittelfeld der Kaiser-Kassette. Von Prof. C. O. Czeschka—Wien	416
Spätsommer. Von H. Urban—München	473
Ruinen. Von H. Urban—München	475
Eintagsschnee. Von H. Urban—München	481
Sommertag. Von H. Urban—München	483
Sommertag. Von H. Urban—München	485
Die letzten Astern. Von Fritz Erler—München	545
Das Bismarck-Denkmal in Hamburg. Von E. Schaudt und Hugo Lederer	594
Innenansicht der katholischen Kirche auf der Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden. Von Prof. Fritz Schumacher und Otto Gußmann—Dresden	607
Wandbehang. Von Florence Jessie Hösel—Berlin	637
Wintergarten. Von Architekt Hans Max Kühne—Dresden	649
Museums-Halle mit Malereien. Von Prof. Henry van de Velde—Weimar und Prof. Ludwig von Hofmann	670—671
Festraum. Von Prof. Bernhard Pankok—Stuttgart	789
Salon. Von Prof. Curt Stoeving—Berlin	699
Grabmal. Von Professor Wilhelm Kreis—Dresden	727
Park-Märchen. Von Ernst Liebermann—München	741
Bekrönung des Dresdner Tafel-Aufsatzes. Von Prof. Karl Groß—Dresden	775

Wettbewerbe:

Entwürfe zum Wettbewerb: Rosengarten in Worms	465—468
Entwürfe zum Exlibris-Wettbewerb	588—593
Entwürfe zum Plakat-Wettbewerb für die Jubiläums-Ausstellung in Mannheim	731—732

NAMEN-VERZEICHNIS.

	Seite		Seite
Bachmann, Paul—Köln-Lindenthal	691	Böhland, Richard—Berlin	603
Battermann, W.—Altona	770	Böhle, Fritz—Frankfurt	624. 631
Beckerath, Willy von—München	639	Boehm, Adolf—Wien	578
Behmer, Marcus—Weimar	489—512	Bollert, Johann—Dresden	466. 467
Bembé, A.—Mainz	706. 707	Bosselt, Rudolf—Düsseldorf	551—568. 635
Bergmann, Adelheid—Bremen	615	Brakl, J.—München	471. 537—550
Bertsch, Karl—München	791	Bredt, Dr. E. W.—München	421—444

Seite.

Bremer, Heinrich—Bremen 515. 615
Breuer, Robert—Berlin-Wilmersdorf . . . 445—448
Briese, W.—Berlin 783
Bühler, H. A.—Karlsruhe 732
Carrière, Eugène—Paris † . . . . . 508—512
Cissarz, J. V.—Darmstadt . 575. 579. 580. 630. 783
Czcschka, C. O. Wien 416
Denis, Maurice—Paris 681
Diez, Julius—München 538. 644
Drinneberg, Hans—Karlsruhe 469
Eeg, Carl—Bremen 694
Ehrenlechner, Juwelier—Dresden 752
Eichler, Karl Th.—Meissen 715
Eichler, R. M.—München 539. 542. 543
Elm, Erna—Dresden . . . . . 788—789
Encke—Magdeburg 627. 629
Engelhardt, Jos.—München 590. 592
Erler, Fritz—München 545
Erlwein, Hans, Stadtbaurat—Dresden . . . 767
Fahrner, Theodor—Pforzheim . . . 778—779. 780
Faust, Hermann—Dresden 760
Fisher, Alexander—London . . . . . 569—572
Francke, C., Altona 770
Garett, F. G.—Birmington 578. 580
Geßner, Albert—Berlin 618. 619
Glückert, Julius, Kommerzienrat—Darmstadt . 701—705
Göbel, Bernhard—Freiberg i. S. 756. 759
Göhler, Hermann—Karlsruhe 732
Goergens—Magdeburg 627
Grenander, Prof. Alfred—Berlin . . 620 bis 625. 684. 685. 783
Groh, Prof. A.—Karlsruhe 732
Groß, Prof. Karl—Dresden . . 718. 749. 772—777
Gruner, Erich—Paris 589
Günther-Reinstein, Hans—Hannover . . . 593
Gußmann, Prof. Otto—Dresden . . . 463. 607. 642. 725. 731

Hardenberg, Kuno Graf—Dresden 648—651. 673—675
Heber, B.—Dresden 761
Heimster—Magdeburg 627. 629
Heinemann, Kommerzienrat—München . . . 472
Hellwig, Tischlermeister—Meißen 755
Hempel, Oswin—Dresden 601. 785
Henneberger, A.—Altona 770
Henkel, Fred—Darmstadt 468
Henseler, Peter—Dresden 751
Hentschel, H.—Meissen 714. 716. 717. 718
Herz, B., Direktor—Plauen i. V. 769
Hirmer, Ferd.—München 470
Högg, Direktor Emil—Bremen 692. 693
Högl, Bernhard—Oldenburg 518
Höscl, Prof. E. O.—Meissen 711. 713
Hösel, Jessie—Berlin 636. 637
Hoffmann, Prof. Josef—Wien 421
Hofmann, Prof. Ludwig von—Weimar 670. 673—679
Hoppe, Kurt—Darmstadt 468
Hottenroth, Ernst—Dresden 604. 730. 767
Hudler, August—Dresden † 603. 749. 773. 775. 777

Seite.

Hulbe, Georg—Hamburg 521
Ibach & Sohn—Barmen 753
Jank, Angelo—München 542
Jaumann, Anton—Darmstadt . . . . . 714—718
Jughard, Julius—München 589. 591
Kallmeyer, Fritz—Bremen 523. 616
Kaps, Ernst—Dresden 756. 782
Karch, H.—Frankfurt a. M. 573
Keetmann, Aug., Kommerzienrat—Elberfeld . 473
Kerstcn, Paul—Berlin 576. 577
Kiefer—Kiefersfelde 625
Kieffer, René—Paris 576. 587
Klcin, Philipp—München 542
Klein, Rudolf—Berlin . . . . 501—508. 621—636
Kleinhempel, Erich—Dresden 766. 778. 779. 781. 784
Knoblauch, B.—Meißen 766
Koch, Hofrat Alexander—Darmstadt . . . 609—618
Koch & Bergfeld—Bremen 697
Kranz, Martha von—München 580
Kreis, Prof. Wilhelm—Dresden . . . 595. 597—599. 710. 727. 749—755
Kühn, Ernst—Dresden 768
Kühne, Max Hans—Dresden . . 648. 649. 652—658. 762. 763. 765. 771
Kuschel, Max—München 540
Lang, Hermann—München 636
Langbein, Frl.—Magdeburg 627
Lange, Laura—München 580
Lasser, Moriz Otto, Baron—München . . . 549
Lederer, Hugo—Berlin 594
Lehmann, Martin—Berlin 577
Lehnert, Dr. Georg—Berlin . . . . . 710—714
Leiningen-Westerburg, K. E. Graf zu—München 588—592
Leven, Hugo—Bremen . . . . . 695—697
Liebermann, Ernst—München . . . . 733—743. 745
Loeber, J. A. jr.—Elberfeld 594
Loewy, S. A.—Berlin 625
Lorenz, Gertrud—Dresden 790
Lossow, Prof. William—Dresden . . 600. 760. 761
Ludwig, E.—Frankfurt a. M. 573. 574
Lühr, Frl. Maria—Berlin 577
Luksch, Richard—Wien . . . . . 422—423. 441
Lux, Jos. Aug.—Wien . . . . . 659—668

Mauder, Bruno—München 592
Mauder, Jos.—München 591. 592
Metzner, Prof. Franz—Wien . . . . . 659—668
Meunier, Constantin—Brüssel † . . . 402—416. 674
Michel, Wilhelm—München . . 449—461. 508—412. 544. 707—709
Miethke, H. O.—Wien . . . . . 444—446
Moser, Prof. Koloman—Wien 578. 580
Mosler, Julius—München 790
Müller, Albin—Magdeburg 626. 628. 629. 632. 633. 646. 647
Müller, J. T.—Dresden 785
Müller, Theophil—Dresden 782
Muschner, Georg—München . . . . . 733—740

Neuhaus, Karl—Dresden 729

Seite.

Nicolai, M. A.—Mügeln-Dresden . . 634. 635. 782
Niemeyer, Adalbert—München 791
Obermeier, Otto—München 590
Osterrieth, A.—Frankfurt a. M. 575. 579
Pankok, Prof. Bernh.—Stuttgart 688. 689
Pattinson, A —London 585. 586
Pecht, Elisabeth—Konstanz 645
Pfennig, Eduard—Stuttgart 588
Philpott, R.—Cambridge 579. 586
Pilz, Otto—Loschwitz 712. 713
Pirner & Franz—Dresden 749
Poppitz, W., Landtagsabgeordneter—Plauen i. V. 769
Puhl & Wagner—Rixdorf 770
Putz, Leo—München 539. 540. 542
Rabe, O. F.—Bremen 615
Ramage, John—London 578. 583
Rentsch, Fritz—Leipzig 771
Richter, C. R.—Dresden 755
Riemerschmid, Richard—München . 639 bis 643. 786—787
Ritter, Wilhelm—München . . . . . 469—488
Riviere, R.—London 578. 581
Robinson, M. E.— London 579. 583
Rönitz, J. & Co.—Dresden 760
Rößler, Paul—Dresden . . 606. 610. 611. 719. 792
Rudolf, Lotte—Dresden . . . . . 788—789
Samberger, Leo—München 544
Sangorski & Sutcliffe—London . . . 578. 581. 582
Sauty, A. de—London 578. 581. 584
Schäfer, Dr. Karl—Bremen . . . . . 513—520
Schölermann, Wilh.—Kiel . . . . . 680—705
Schöne, Hermann—Dresden 590
Scholl, Fritz—München 588
Schramm-Zittau—München 541. 542
Schultze-Naumburg, Prof. Paul—Saaleck . . 698
Schumacher, Prof. Fritz—Dresden 602—605. 607. 719. 721—726. 756—759
Seidl, Prof. Emanuel—München . . . 540. 547—550
Seidler, Hermann—Konstanz 525. 531. 532
Seifert, K. M. & Co.—Dresden 763
Seifert, K. A.—Mügeln 761. 767
Seliger, Hans—Berlin 605
Siber, J.—Bremen 519
Sobainsky, J.—Breslau 593
Sparmann & Co.—Dresden 749
Stegmayer, Mathilde—Darmstadt 708. 709
Stellmacher, Franz—Dresden 726
Stilbach & John—Dresden 765
Stoeving, Prof. Curt—Berlin 699
Stroever, Ida E.—München 694
Stulpe, Max—Blasewitz-Dresden 466. 467
Teichert, Ernst—Meißen 758
Teichmann, Johann—Dresden 752
Thiele, Wilhelm—Frankfurt a. M. 704. 705
Thürmer, Ferdinand—Meißen 783. 784
Tölle, Dr. C.—Mühlheim 479. 483
Trenkwald, Fr. von—Frankfurt a. M. . . . 573—579
Tutenberg, F.—Offenbach 468
Udluft, G. & Hartmann—Dresden 763. 767
Unger, Hans—Loschwitz 751
Urban, Hermann—München . . . . 469—488. 542
Vahle, Heinrich—Gera 573
Vallgren, Antoinette—Paris 576, 587
Van de Velde, Prof. Henry—Weimar 670. 671. 674. 675. 680—683
Villeroy & Boch—Mettlach . . . . 648—658. 767
Vogel, Wilhelm—Chemnitz 757
Vogeler, Heinrich—Worpswede . 513—523. 613—616
Walther, Clemens—Meißen 711. 717
Warlich, Dr. Hermann—Cassel . . . . . 533—535
Weiß, E. R.—Berlin 686. 687
Wenig, Bernhard—Hanau . . . . . 573. 701—703
Westermeier, K.—München 590
Wichert, Fritz—Berlin . . . . . 489—497
Widmer, Prof.—Karlsruhe . . . 522—523 786—790
Wild, Christ.—Freiburg i. B. 589
Willrich, Dr. Erich—Leipzig . . . . . 551—565
Wrightson, G.—Cuckfield 578. 583
Wolff, Dr. Fritz—Berlin 405
Zimmermann, Dr. Ernst—Dresden . 569—572. 595—606. 720—730. 747—766. 774—777. 782—784
Zobel, Victor—Darmstadt . . . . . 768—771
Zülow, F. v.—Wien 445. 447. 448

Berichtigungen.

Seite 624 I. Spalte, 9. Zeile von oben lies: unschwer (nicht uns schwer).
» 639 oben lies: Willy von Beckerath—München (nicht Richard Riemerschmid—Dresden).
» 642 der Entwurf zum oberen Möbelstoff stammt von Prof. Otto Gußmann—Dresden.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00609 5141